

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes



Vestígios da Performance no Museu.

Rebecca Leal Moradalizadeh

Relatório de Estágio no âmbito
do Serviço de Artes Performativas
Museu de Arte Contemporânea de Serralves

para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Artísticos
Especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais.

Volume I

Orientação Científica: Profa. Doutora. Maria de Fátima Lambert

Orientação de Estágio: Dra. Cristina Grande

Porto, 2017

Agradecimentos

Às pessoas que deixam um simples gesto.
Às pessoas que deixam em mim um simples rasto.
Às pessoas que criam em mim uma marca da sua história.

Às pessoas efémeras.
Às pessoas presentes.
Às pessoas distantes.
Às pessoas eternas.

Às pessoas que me ajudam a crescer.
Às pessoas que me ajudam a pensar.
Às pessoas que me fazem acreditar.
Às pessoas que me fazem duvidar.

Às pessoas que se cruzam comigo.
Às pessoas que se juntam no caminho.
Às pessoas que lutam pelo mesmo destino.

Agradecer numa só palavra?
Obrigada.

À minha linhagem Portuguesa e Persa:
Aos meus pais, Maria e Nasser.
À minha irmã, Yasmine.
Aos meus avós, Olívia e António, Khanom e Ali.
Aos meus primos/as, principalmente à Isabel e ao Diogo.
Aos meus tios/as.

Ao meu companheiro, João.
Aos pais do João.

Aos amigos/as: Alzira Correia, Ana Aresta, André Brandão, Andreia Figueiredo, Angelina Nogueira, Daria Semco, Dori Nigro, Fernanda Pina, Helena Ferreira, Hugo Fernandes, Joel Figueiredo, Ludgero Almeida, Paulo Emílio, Patrícia Matos, Regina Moreira, Rui Coutinho, Susana Vilas-Boas, Duas de Letra, Hot Pink Abuse...

Ao MACS/SAP: De entre os quais Cristina Grande, Pedro Rocha, Ana Conde, João Rebelo. Aos técnicos: Carla Pinto, Nuno Aragão e Rui Barbosa. À Denise Pollini (coordenadora do Serviço Educativo). Um obrigada especial a todos/as.

Às orientadoras: Cristina Grande e Maria de Fátima Lambert. Muito obrigada pelo grande apoio e orientação ao longo do ano.

Aos que contribuíram e colaboraram: Joclécio Azevedo, Inês Moreira, Luís Pinto Nunes, Lúcia Matos, Rita Castro Neves, Sílvia Guerra, Sintoma.

A todos e a tantos outros que deixaram os seus *vestígios*, e fizeram de mim o que sou hoje.

Resumo

A partir do ano de 1960 a prática da *Performance Art*, uma das manifestações que surgiu da arte conceptual (uma arte das ideias), procurando subverter os valores e premissas incutidos pelo sistema de arte e instituições museológicas e galerísticas, defendeu a utilização do corpo como conceito e meio de expressão artística. Era um novo meio de expressão efémera, que explorava a relação do corpo do performer com o espaço e com o público envolvente. Contudo não abdicava da inserção de materiais e objetos para intercalar com as ações e gestos realizados pelo performer.

A intervenção corporal com os diversos materiais e objetos resulta em vestígios e fragmentos dispostos no espaço expositivo, visto como uma extensão da ação realizada.

Pretende-se nesta proposta, por um lado, iniciar uma primeira reflexão em torno do *Vestígio da Performance Art* contextualizando o domínio da *Performance Art*, assim como fazer um enquadramento histórico em torno do *vestígio* que revele a sua importância no panorama artístico contemporâneo e por outro, valorizando todo o percurso de estágio, realizado no Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, pretende-se também fazer uma associação ao tema através da análise de um dos eventos que tem sido programado no Museu, *O Museu como Performance*, visto como um importante marco no seu espaço expositivo e museológico.

Questionando a efemeridade da *Performance* e a efemeridade com que o Museu as enfrenta, o propósito emerge no enaltecimento de vestígios e marcas de gestos corpóreos resultantes nas performances no espaço expositivo e em perceber como estas remanescências podem ser entendidas como uma extensão mais direta da ação realizada, se preservadas, de modo a contribuir para uma linearidade histórica.

Palavras-chave: Performance Art; Curadoria; Gesto Performativo; Vestígio; Arquivo; Memória.

Abstract

From the 1960's onwards, the practice of *Performance Art*, one of the manifestations that emerged from conceptual Art (the art of ideas), has been seeking new ways to subvert the values and premises implemented by the Art system and institutions such as Museums and galleries, defending the use of the body as the concept and as a means of artistic expression. It was a new form of ephemeral expression that explored the relationship between the performer's body, the space and the audience. However, the performer would not exclude the use of objects and materials to interact with his actions and gestures.

As a result of the body intervention with the various materials and objects, vestiges and fragments remain in the exhibition space and are seen as an extension of a performance.

On one hand, the intention of this proposal is to initiate a first reflection focusing on the *Vestige in the Performance Art*, contextualizing the domain of *Performance Art*, as well as to place the *vestige* in its historical context and reveal its importance in the contemporary artistic panorama. On the other hand, by valuing the internship work done on the Performing Arts Service at the Museum of Contemporary Art of Serralves, it is also intended to make an association with the theme, through the analysis of one of the events that has been programmed at the Museum, *The Museum as Performance*, seen as a milestone within its exhibition and museological space.

Questioning the ephemerality of Performance and the ephemerality of how the Museum deals with it, the purpose emerges on the enhancement of the vestiges and marks of body gestures left by the performers in the exhibition space and in trying to understand how these remnants can be a more direct extension of the performed act, if preserved, in a way that would contribute to its historical linearity.

Keywords: Performance Art; Curating; Performative Gesture; Vestiges, Archive; Memory.

Sumário

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Lista de Abreviaturas	xi
Introdução	1
0 Metodologias	7
0.1 Definição	7
0.2 Processos Metodológicos	7
 CAPÍTULO I – <i>Sobre a Performance Art</i>: enquadramento histórico	11
1 Breve História da <i>Performance Art</i>	12
1.1 O Museu (instituição) e a Performance Art (crítica institucional)	14
1.2 Curadoria de Performance	17
2 <i>Anamnese: Do Museu (Mouseion) ao Vestígio da Performance Art</i>	19
2.1 Mouseion	21
2.1.1 Arquivo	23
2.1.2 Arqueologia	24
2.2 Apropriações contemporâneas	26
2.2.1 <i>La boîte-en-valise</i> , Marcel Duchamp.....	28
2.2.2 <i>From the Freud Museum</i> , Susan Hiller.....	28
2.2.3 Christian Boltanski	30
2.2.4 <i>Tate Thames Dig</i> , Mark Dion	31
2.3 O(s) Vestígio(s) Performativo(s) e a Implicação do Gesto Performativo.. 32	
2.3.1 <i>Anthropometries</i> , Yves Klein	32
2.3.2 <i>Body Tracks</i> , Ana Mendieta.....	34
2.3.3 <i>(A)pós</i> , Angelina Nogueira.....	36
2.4 Considerações finais	37
 CAPÍTULO II – <i>O Caso do Serviço de Artes Performativas em Serralves</i>	39
1 O Tempo cronológico	40
1.1 Breve História do Museu de Arte Contemporânea de Serralves	40
1.2 A programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo... 42	

1.3 Coleção de Serralves: Performance.....	46
2 O Espaço: O Museu como Performance.....	49
2.1 O Museu como Performance.....	49
2.2 Os Vestígios da Performance no Museu.....	50
2.2.1 1ª Edição.....	51
Mary & William, Alex Cecchetti.....	51
Exile, Anastasia Ax & Lars Siltberg.....	52
2.2.2 2ª Edição.....	54
Corda Duracional, Quarto.....	54
Gentileza de um Gigante, Gustavo Ciríaco.....	55
2.3 Considerações finais.....	56
 CAPÍTULO III – Vestígios de um Estágio.....	57
1 Cronograma sobre vestígios de um estágio.....	58
1.1 O Museu como Performance (2ª ed.).....	60
1.2 Monument 0.1: Valda & Gus de Eszter Salamon.....	65
1.3 Edgar Pêra. Uma Retrospectiva.....	68
1.4 Yvonne Rainer.....	71
1.5 Autointitulado de João dos Santos Martins & Cyriaque Villemaux.....	72
1.6 Blessed de Meg Stuart/Damaged Goods & Eira.....	73
2 Serralves em Festa (14ª ed.).....	75
2.1 Apoio e acompanhamento de projetos específicos no SEF.....	78
2.1.1 Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação (i2ads)	79
3 Museu como Performance (3ª ed.).....	84
3.1 Performance Day, La Ferme du Buisson (França).....	86
 Conclusão	88
Referências Bibliográficas	90
Apêndice A (Documental) - Vestígio pós-estágio: Archives Vivants, um caso prático de reflexão	94
Apêndice B (Iconográfico)	Vol. II

Lista de Abreviaturas, siglas e sinais

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FS - Fundação de Serralves

MACS - Museu de Arte Contemporânea de Serralves

SAP - Serviço de Artes Performativas

MCP - Museu como Performance

SEF - Serralves em Festa

DDD - Festival Dias da Dança

Sintoma - Grupo de Investigação, Performance e Experimentação (i2ads)

Introdução

Entendemos que, a importância de preservar informações em quaisquer tipos de suporte provém da necessidade de resguardar o passado, no intuito de entender o presente e fazer prospecções ao futuro com base nas experiências vivenciadas anteriormente.¹

Este documento apresenta-se como uma reflexão que teve os seus indícios muito antes da entrada nesta (nova) etapa de estudo – a curadoria.

Artista visual de formação e profissão atual, a minha prática artística sempre explorou o *corpo* como conceito ou ferramenta de trabalho, fosse o corpo físico ou o corpo psicológico. A performance surge como um desafio aliado a uma necessidade, mais do que propriamente a um meio alternativo de apresentação. Isto por ser o que constata ser na sua essência e definição: um modo de expressão máxima e direta de materializar os conceitos refletidos, o prazer de demonstrar sensações e emoções em tempo real e simultaneamente coexistir face a um público, partilhando o mesmo espaço de atuação.

Quando se implementa uma nova prática, neste caso uma prática que pensa o conceito através do físico como caso de estudo e desenvolvimento, inevitavelmente é-se encaminhado para o campo do pensamento teórico, suscitando um conjunto de questões, ideias e novos pensamentos inerentes às próprias ações desempenhadas. Um dos aspetos que se denotou em várias das minhas performances, foi o uso e manipulação de materiais ou meios digitais – talvez por não ter o interesse nem a devida prática em trabalhar somente o corpo – que apresentavam-se como elementos visuais das ações e eram manipulados pelo corpo no espaço de atuação, deixando nele as suas marcas. A estes elementos atribuí-lhes o nome de vestígios.²

Ora, sendo introduzido pelo mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais – uma nova forma de pensar e ver a arte no espaço, surgiu como interesse de reflexão teórica, uma ponderação sobre os vestígios *da Performance Art* e a sua importância no mundo museológico.

ves·tí·gi·o

(latim *vestigium*, -ii, planta do pé, pegada, passo, marca)

substantivo masculino

1. Rasto; pegada.

2. Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu ou passou. = INDÍCIO RASTO, TRAÇO

3. Quantidade muito pequena. = TRAÇO³

¹ Mendes; Santos e Santiago, 2010, p.2, citado em Lima, José; Santiago, Pietro. (2011). *PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: resgatando vestígios históricos e culturais do município de Frei Miguelinho – PE*. Pernambuco, p. 2

² O conceito de vestígio será desenvolvido no ponto 2.3 do Capítulo I - *O(s) Vestígio(s) Performativo(s) e a Implicação do Gesto Performativo*, p.32.

³ "vestígio", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [em linha]. [consultado a 10 de Dezembro de 2016]

O *vestígio* aqui refletido será relativo àquilo que resta, aos resíduos e matérias que foram em tempo real manipuladas e deixadas pós-performance no seu espaço de exibição, e não ao que é comumente denominado como fotografias e vídeos documentais das performances. A estes suportes/objetos documentais, designo-os como sendo *registos* visuais, e não propriamente vestígios.

Mais se acrescenta que a importância referente a estes vestígios deve-se pelo facto de estes comportarem em si a implicação de um gesto performativo.

A questão que se propõe aqui como reflexão e ponderação teórica é: porque não se preservam os *vestígios da Performance Art*?

Não serão estas remanescências uma parte importante do delineamento histórico da disciplina tal como é o registo de fotografia e de vídeo? Não haverá uma aproximação mais direta e fidedigna com o vestígio de um gesto que remonta um passado?

A abordagem ao longo do documento tende a encontrar respostas com base em obras performativas e artistas que pressupõem vestígios nas suas (pós) performances, realçando que essas obras foram importantes marcos da história da segunda metade do século XX como da atualidade e tenta através das mesmas encontrar metodologias e procedimentos utilizados pelos próprios artistas/performers associadas a questões de preservação, arquivo, memória, passado.

De modo a completar este ponto de partida considerou-se que seria interessante e uma mais-valia a nível profissional obter uma experiência prática do ponto de vista curatorial associado às Artes Performativas. Foi assim que se propôs realizar um estágio numa instituição de grande relevância no panorama artístico e contemporâneo nacional e internacional, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, que desde os seus primórdios criou um departamento dedicado à prática curatorial das artes performativas – o Serviço de Artes Performativas – sob a coordenação de Cristina Grande.

O estágio que iniciou a 7 de Setembro de 2016 e terminou a 30 de Junho de 2017, permitiu acompanhar e dar apoio à programação e produção da maioria dos eventos realizados nesse período de tempo e reunir novas ferramentas e metodologias de trabalho referentes às áreas supra referidas. Um outro motivo para querer estagiar no SAP foi pelo facto do serviço atualmente programar um evento de dois dias totalmente dedicado à *Performance Art*, *O Museu Como Performance*, servindo este evento de complemento à reflexão acima mencionada, através da seleção de casos específicos de performances que corroboram com as questões levantadas.

Um outro modo de responder ao tema e problema lançados, embora não estivesse previsto dentro do período de estágio, foi a concretização de um caso de estudo (extracurricular), um projeto curatorial e performativo autoral, intitulado de *Archives Vivants*, que consistiu num ciclo de performances e conversas que refletiam o arquivo, memória, corpo, gesto, vestígio e estratégias de preservação dos vestígios resultantes no espaço de exibição. Para além de ter sido um culminar de todas as aprendizagens obtidas no tempo de estágio, foi uma exemplificação prática em resposta a este enunciado.

Como se irá constatar, este documento não se apresenta somente como um relatório descritivo de estágio. É uma compilação de reflexões, ideias e propostas que foram sendo amadurecidas ao longo deste ano letivo.

A inserção no estágio permitiu-me o contacto mais direto com a Coordenadora Cristina Grande, que para além de orientadora de estágio foi uma pessoa com quem tive oportunidade de conviver fora da instituição, e que me incentivou a frequentar outros espaços, peças, convívios e encontros com artistas e entidades dentro da cidade do Porto, e me informou sempre sobre o panorama atual do estado das artes performativas a nível internacional. Todas estas experiências e muitas outras que me foram propondo e a que me propus com projetos da minha autoria como exposições, performances, conversas, aulas, textos e formações, foram importantes contributos para a construção desta reflexão.

Algo que ao longo do estágio fui tendo perceção é que um programador ou um curador está sempre sujeito a uma constante reflexão conceptual e problematização de conteúdos exterior à execução das suas tarefas normativas institucionais. E enquanto estagiária, a Coordenadora Cristina Grande teve sempre interesse em conhecer a minha perspetiva enquanto artista e pensadora, deixando espaço para eu mesma ponderar sobre diversos assuntos.

Esta característica é assim implementada neste documento, que inicia com uma reflexão em torno da *Performance Art* e do *vestígio da Performance Art* num sentido mais abrangente e pessoal e vai-se aproximando à instituição onde foi realizado o estágio através de uma reflexão em torno do evento *O Museu como Performance*.

Este documento é uma procura, é uma pesquisa, é uma possibilidade que poderá servir também como um incentivo a uma reflexão para a própria instituição.

Como modo de elucidar o percurso reflexivo tido ao longo do documento foi constituído um Apêndice Iconográfico (Apêndice B- Volume II), que acompanha visualmente os exemplos e as obras selecionadas, mencionadas no decorrer do texto.

O documento divide-se em três capítulos.

O Capítulo I – *Sobre a Performance Art: enquadramento histórico* – visa contextualizar brevemente o percurso histórico da *Performance Art* (1. *Breve História da Performance Art*) a partir do ano de 1960 (década marcante e de controvérsias sobre o paradigma artístico em relação ao sistema museológico) e a sua repercussão no sistema de arte, que culminou numa crítica institucional (1.1. *O Museu (instituição) e a Performance Art (crítica institucional)*), conduzindo a uma prática curatorial específica (1.2. *Curadoria de Performance*). Através deste enquadramento, foca-se o tema de interesse principal, o *vestígio da Performance Art* (2. *Anamnese: Do Museu (Mouseion) ao Vestígio da Performance Art.*), fazendo uma recolha e análise de dados artístico-museológicos (2.1. *Mouseion* / 2.2. *Apropriações contemporâneas*) que buscam o passado museológico e artístico sobre a noção de arte, arquivo, coleção e vestígio (arqueológico) para que, de forma comparativa, se possa fazer uma analogia com o mesmo grau de relevância em relação ao *vestígio da Performance Art* (2.3. *O(s) Vestígio(s) Performativo(s) e a Implicação do gesto performativo.*) Aqui apresentam-se possibilidades de preservação das remanescências deixadas no espaço de ação, dando ênfase ao gesto performativo aí implicado, com o intuito de futuramente estas serem consideradas objetos independentes com ligação mais direta à performance em si contribuindo para a sua linearidade e narrativa histórica.

O Capítulo II – *O Caso do Serviço de Artes Performativas em Serralves* – pretende:

- Primeiro, apresentar e situar no *Tempo* o Museu de Arte Contemporânea de Serralves e o Serviço de Artes Performativas (1. *Tempo Cronológico*), contextualizando o Museu no panorama artístico e contemporâneo em Portugal através de uma breve apresentação da sua história (1.1. *Breve História do Museu de Arte Contemporânea de Serralves*) e apresentar uma seleção de ciclos da programação do SAP desenvolvidos ao longo do seu tempo revelando a importância do surgimento das artes performativas no contexto do Museu e demonstrar as suas estratégias curatoriais (1.2. *A programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo*). Considerou-se igualmente relevante fazer uma abordagem à Coleção de Serralves, em específico à disciplina de Performance (1.3.

Coleção de Serralves: Performance), de modo a conhecer quais as obras constadas na coleção e as metodologias utilizadas pelo Museu em relação à preservação e conservação de *Performance Art*.

- Segundo, evidenciar a ligação do SAP com a *Performance Art* no *Espaço* do Museu com base no mais recente programa, *O Museu como Performance* (2.1. *O Museu como Performance*). Pretende-se também dar um seguimento ao Capítulo I ao serem realçadas performances do evento onde os *vestígios*, segundo as definições adquiridas neste documento, são parte integrante do ato performativo e da própria obra pós-performance (2.2. *Os Vestígios da Performance no Museu*), com o intuito de apelar à importância da sua preservação. É o caso de Alex Cecchetti e Anastasia Ax & Lars Siltberg (artistas da 1ª edição) e os Quarto e Gustavo Ciríaco (artistas da 2ª edição.)

O Capítulo III, *Vestígios de um Estágio*, no seguimento dos pressupostos anteriormente mencionados no Capítulo I e II, resulta como uma marca residual e um arquivo das atividades de maior envolvimento realizadas ao longo de um ano letivo no contexto do Serviço de Artes Performativas – um serviço dedicado à programação de dança, música, performance e cinema. Este capítulo pode ser encarado como uma continuidade do conteúdo abordado no Capítulo II relativamente à programação do SAP (1.2. *A programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo*) mas de um ponto de vista pessoal e presencial – o da estagiária.

Tendo o estágio sido iniciado a 7 de Setembro de 2016 e terminado a 30 de Junho de 2017, o objetivo deste capítulo é o de elencar o papel desempenhado enquanto estagiária de um serviço nesse período de tempo e as respetivas tarefas e funções proporcionadas pelos curadores, desde o apoio à programação até às questões de produção.

Foi realizado um cronograma que apresenta e descreve cronologicamente a programação do SAP – num total abreviado de oito atividades selecionadas do ponto de vista do envolvimento prático no estágio – descrevendo as atividades desenvolvidas para o mesmo e denotando em vários casos uma sobreposição de tarefas correspondentes a programas distintos.

Em alguns dos programas apresentados neste percurso constatou-se uma aproximação e preocupação sobre conteúdos refletidos no Capítulo I, como por exemplo a revisitação de um Museu (da dança) e a tentativa de perpetuação da memória de um gesto passado, feito e repercutido num gesto presente – quase como um *reenactement* histórico – (1.2. *Monument 0.1: Valda & Gus de Eszter Salamon* e 1.5. *Autointitulado de João dos*

Santos Martins & Cyriaque Villemaux, Festival DDD); uma revisitação a um passado de um cineasta e obra através da recolha e exposição do seu arquivo fílmico e documental – como filmes, textos, fotografias, diários gráficos, jornais, etc – (1.3. *Edgar Pêra. Uma Retrospectiva*) e de um ponto de vista mais visual e material, a utilização de materialidades que manipuladas pelos performers indicam a presença de um gesto performativo, podendo estes ser pós-performance considerados como vestígios (1.6. *Blessed de Meg Stuart/Damaged Goods & Eira* (no que diz respeito aos cenários manipulados pelo performer) e 2.1.1. *Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação (i2ads)*).

Para além dos três capítulos mencionados foi elaborado o Apêndice A (apêndice documental) – *Vestígio pós-estágio: Archives Vivants, um caso prático de reflexão* – para a apresentação e descrição do projeto *Archives Vivants*.

De forma concomitante a este estudo, tornou-se incontornável desenhar um projeto autoral, curatorial e performativo, que testasse e colocasse em prática as reflexões do Capítulo I e II e as experiências e aprendizagens vivenciadas no estágio, exemplificadas no Capítulo III.

Neste documento é delineado todo o conteúdo programático e performativo assim como as várias funções desempenhadas para a concretização da proposta, que se fazem acompanhar paralelamente pela breve descrição de dois momentos de conversas realizadas com intervenientes especializados na curadoria, *Performance Art* e investigação.

De modo a acompanhar todo o processo descrito neste apêndice foi realizado um protótipo de um catálogo de exposição, que contém toda a documentação visual do projeto, disponibilizado e inserido no Apêndice B (apêndice iconográfico – Volume II). Este projeto, desenvolvido entre Junho de 2017 e Agosto de 2017, serviu assim como um momento conclusivo prático da aplicação dos conteúdos, experiências e aprendizagens obtidas ao longo do ano letivo.⁴

Pretende-se com este trabalho cumprir com os propósitos enunciados anteriormente, devendo-se ter em conta que o tema principal parte de uma reflexão pessoal e que a abordagem realizada deverá ser encarada ainda como inicial e experimental. No entanto

⁴ Note-se que este projeto foi desenvolvido a partir de uma oportunidade conseguida através de um concurso posterior ao período de estágio, o Concurso Artes e Talentos no Palácio das Artes.

procurou-se com base em conteúdos históricos e com base no estágio tornar esta abordagem credível e concretizável, servindo todo este processo como meio de aprendizagem, desafio e ponto de partida para propostas futuras a nível profissional.

0 | Metodologias.

0.1 | Definição:

Compreende-se que este documento abrange e define-se em três etapas necessárias e interligadas entre si:

- É um indício de uma Tese: uma visão e reflexão experimental / poética em torno de um conceito e de uma questão sobre a *Performance Art* e as suas remanescências vistas como vestígios.
- É um Relatório de estágio: relata e revisita o percurso de estágio no Serviço de Artes Performativas ao longo do ano;
- É um Projeto: um caso prático realizado no período pós-estágio, intitulado de *Archives Vivants*, que complementa em termos práticos toda a reflexão contida neste documento.

0.2 | Processos Metodológicos:

O processo metodológico na realização deste documento teve como base uma investigação qualitativa, quase-experimental e aplicada. Foi igualmente desenvolvido um apêndice iconográfico que esclarece visualmente e conduz a reflexão teórica apresentada.

Capítulo I

- Tomando o *vestígio da Performance Art* como matéria de reflexão, foi necessário:

- Primeiro: fazer uma revisitação que contextualizasse e fundamentasse o percurso da disciplina da *Performance Art* a partir do ano de 1960, tendo sido realizada uma revisão da literatura pertinente e relacionada com a matéria.
- Segundo: focar as ramificações possíveis para enquadrar um seguimento lógico coerente sobre a questão do vestígio através de pesquisa bibliográfica, do diálogo e discussão com artistas e pensadores cujo interesse era próximo. Tendo

delineado um percurso mais concreto, o procedimento passou pela leitura objetiva (de artigos, livros) e descrição de conteúdos históricos relevantes.

- Terceiro: pensar na ideia de vestígio em si, onde com base na visualização, seleção de várias obras e na formulação dos pontos anteriores fosse possível recolher estratégias capazes de desenvolver uma reflexão mais interpretativa, experimental e pessoal.

Capítulo II e III

- Na criação de um diálogo entre a reflexão teórica e a prática (estágio), foi necessário:

- Primeiro: contextualizar o local de estágio, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves e o serviço onde se realizou o estágio, o Serviço de Artes Performativas, recorrendo a bibliografia, frequentando apresentações e eventos do mesmo; analisar obras da coleção referentes a Performance.
- Segundo: selecionar um evento que tratasse somente a *Performance Art* como é o caso de *O Museu como Performance*; frequentar e visitar as suas duas edições, ler artigos, e dialogar com os curadores; implementar as ideias refletidas no Capítulo I, selecionando obras de ambas as edições que se relacionassem com o tema e fazer a devida pesquisa e fundamentação com base no processo experimental, interpretativo e pessoal auferidos anteriormente.
- Terceiro: visitar todo o arquivo documental desde o diário gráfico, e-mails, dossiers e documentação de divulgação (textos, newsletters, folhas de sala, webmails, etc.) de modo a redigir uma sequência cronológica fidedigna às funções e tarefas desempenhadas ao longo do percurso de estágio, implementando essas ferramentas de trabalho para o desenvolvimento dos outros dois capítulos.

- Na realização de um caso prático pessoal entre a curadoria e a *Performance Art*:

- Foi realizada uma candidatura ao Concurso Artes e Talentos com uma proposta curatorial e performativa, ambas de minha autoria, para uma constatação aplicada e prática das reflexões em torno do *vestígio da Performance Art* amadurecidas ao longo do ano letivo.

- Após ter sido selecionada neste concurso, foi realizado um cronograma que delineasse todo o conteúdo conceptual e prático tanto da proposta curatorial como da proposta performativa tendo sido colocada em prática toda a aprendizagem obtida no período de estágio, desde a realização de textos curatoriais; questões de produção; orçamentos, *design*, planificação de um calendário com as apresentações (que envolveram convidados em conversas abertas), a montagem, os ensaios das performances, a desmontagem, entre outros.

CAPÍTULO I

Sobre a Performance Art: enquadramento histórico

La Permanence⁵

A dance that exists only when it is, a dance
That's waiting, a dance which hasn't yet
been made, a dance which is waiting
to be performed, a dance that's happening
now, a dance which has been forgotten,
a dance which has been revisited, a dance
which has been fixed or broken, which
will never be finished, a dance with
an unclear history, without references,
a dance you could imagine, a dance you can
only feel, a temporary dance, a missing
dance, a dance you invented but have not
yet seen, an unseen dance, dance without
bodies, an invisible dance, a preserved
dance, a dance which is waiting to happen,
waiting for a curator, or a dancer, for
someone to dance it, a dance that's waiting
for you, a dance you can only hear, a dance
from the past, a dance that happens when
you're not there, a dance that exists
only when it is. A dance you can only see,
an unchoreographed dance, a choreographed
dance, an old dance which has never been
danced, or seen, or heard, or only when
you see it, or only when you hear it or only
when you smell it, a dance you can't smell,
a temporary dance, an architecture, a dance
you can hold on your hand, a dance whose t
ransparency makes you... afraid, skeptical,
belligerent, have feelings. A dance you can
only feel, a dance which does not require
a subject, a dance that does not require
an object, a dance with no object at all,
a dance that only happens on Sundays,
a dance that only happens on Saturdays,
a dance that happens 5 times a day,
a dance in the air, a dance with no air,
a dance with the air, a hopeful dance,
a mathematical dance...

DD Dorvillier
(Janeiro 2012)

⁵ Dorvillier, DD, (2012), *Diary of an Image*; (ed.) Danspace Project, Nova Iorque (2014).

1| Breve História da *Performance Art*

Desde sempre o Ser Humano teve a necessidade de utilizar o seu próprio *corpo* como matéria de estudo, compreensão e de representação aprofundando diversas áreas, nas ciências, na filosofia e nas artes, com o intuito de se autoconhecer e compreender quais as suas capacidades físicas e psicológicas perante o mundo que o rodeava.

Na área das artes, que interessa aqui falar, focar-se-á mais na arte contemporânea a partir do ano de 1960, que até à data foi alvo de grandes ruturas conceituais, formais e estéticas, criando controvérsias com o sistema da arte, como também com os seus públicos. Ao terem sido implementadas ideias inovadoras, os temas foram focando assuntos relativos à vida política, económica e social e em termos estéticos o olhar sobre a realidade tornou-se desmaterializado, desfragmentado e abstrato, conseguindo assim reeducar a mentalidade de uma sociedade já em constante mutação, principalmente a partir do século XX, das quais somos descendentes.

Embora já se manifestassem certas alterações nos finais do século XIX, foi no início do século XX que se denotou uma reformulação mais vigorizada com as correntes vanguardistas nomeadamente o Cubismo, Futurismo e o Dadaísmo que começaram a desafiar o sistema de classificação das tipologias artísticas tradicionais, abrindo campos mais amplos para a pintura e a escultura e introduzindo novas expressões artísticas tais como a fotografia, a performance e a instalação.

*At the beginning of the 1960s it was still possible to think of works of art as belonging to one of two broad categories: painting and sculpture. Cubist and other collages, Futurist performance and Dadaist events had already begun to challenge this simple duopoly, and photography had increasingly been making strong claims for recognition as an art medium.*⁶

Por volta da década de 60 do século XX implementou-se na Europa e nos EUA, uma nova modalidade: a *Performance Art*. Surgiu por querer romper com as estruturas e valores do sistema museológico, visto como uma instituição comercial, que tornava o objeto de arte em algo supérfluo, inserindo-o forçosamente no mercado da arte. Deste modo, os artistas começaram a questionar as premissas do estado da arte e a redefinir o seu sentido e função – ideais que resultaram numa crítica institucional⁷.

⁶ Archer, Michael. (2002). *Art Since 1960: New Edition*: Thames & Hudson world of art, p. 11

⁷ Ver ponto 1.1 do Capítulo I - *O Museu (instituição) e a Performance Art (crítica institucional)*, p.14.

Da arte objetual surgiu a arte conceptual, uma arte das ideias, que considerava o conceito como meio de expressão artística, em que o produto final seria visível, mas não tangível e não palpável, portanto não possível de ser comercializado.

A performance tornou-se resultado de uma extensão desta ideia, considerada assim o meio mais direto e de expressão máxima, em que o artista transformava o seu corpo em material artístico e confrontava ao vivo os seus próprios conceitos perante a sua atualidade mudando e questionando a perceção e a relação cultural do espectador, onde ambos poderiam experienciar e viver o trabalho em simultâneo sem que o resultado final de apresentação fosse passível de obter fins lucrativos.

Com maior incidência nas décadas de 1970 e 1980 a performance tornou-se num meio que pressupunha revolucionar todas as categorias convencionais ao implementar no seu processo criativo e na sua prática artística a fusão e interligação com diversas médias, cruzando-se com o vídeo, a instalação, a dança, a música; ao explorar a questão do espaço de apresentação, não utilizando só o espaço do Museu convencional ou a galeria artística, mas também usufruir de espaços não-convencionais ou espaços alternativos escolhidos pelos próprios artistas como cafés, bares, apartamentos, ruas; ao criar cenários somente com o próprio corpo, cenários minimalistas ou com objetos visuais de grandes dimensões, onde se poderiam desenrolar ações espontâneas, imprevisíveis e de curta duração, como explorar a questão do tempo no espaço e desenvolver ações duracionais levando o corpo ao seu limite.

Várias foram as linguagens artísticas que os artistas criaram e se especializaram: a *autobiografia* onde usavam aspetos da história pessoal do *performer*; estudos de *rituais* e cerimónias, fruto de uma reconstrução da memória coletiva como rituais pagãos, cristãos, Américo-índios; *o corpo no espaço* onde exploravam o corpo como um elemento no espaço; *escultura viva*, personificando o corpo como obra de arte; o corpo apresentado através de técnicas visuais como o vídeo e o som capaz de manipular os espectadores em termos emocionais e cerebrais; a intersecção com o teatro e dança, entre outros.⁸

⁸ Baseado em Goldberg, RoseLee. (2012). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente* (2ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.

1.1 | O Museu (instituição) e a Performance Art (crítica institucional)

Instala-se aí mais um paradoxo. Ao recusar a apropriação característica da mercantilização da arte, a Body Art, por exemplo, toma o corpo como suporte da criação, pois resiste à "alienação da mercadoria, imposta pelo mercado da arte. Faz do próprio corpo uma barreira contra a mercantilização da arte, mas, contraditoriamente, transforma-se em "coisa", mercantilizada através da fotografia.⁹

O século XX foi um século bastante crítico tanto na Europa como nos EUA, em relação ao espaço do Museu. Houve um grande avanço em constante progressão daquilo que seria considerado o Museu, tendo em conta as exigências de uma nova realidade política, social e cultural. A preocupação seria criar uma instituição cultural, que se tornasse uma importante representação nacional, que contribuísse para o crescimento das cidades e para a educação das audiências, tornando-se numa “agência social” capaz de consciencializar e construir politicamente e socialmente uma sociedade mais igualitária.

A instituição cultural passa a sofrer grandes reformulações na sua estruturação externa e interna: a transformação dos seus *espaços*, tanto o espaço urbano envolvente, ao espaço arquitetónico concebido; a inserção de vários departamentos culturais e educativos que fossem atrativos ao público; atribuição de novos modos de disposição e apresentação das obras surgindo o conceito das *white cubes*, para melhor entendimento e conexão entre obra e público, entre outros.

Apesar deste novo espaço de atração turística tornar-se num êxito popular, constituiu-se como um espaço de consumo cultural excessivo, tendo como consequência a instrumentalização dos Museus e por efeito da arte.

Nos finais dos anos 1960, a instituição da arte, não reformulou somente o espaço físico do Museu, mas também todos os *espaços* que englobavam os campos relativos à arte, como os espaços de produção, distribuição e receção da arte, desde os museus, galerias, casas de colecionadores, espaços públicos, *ateliers*, revistas de arte, catálogos, simpósios, conferências e aulas, como também os recetores desse sistema, incluindo os espectadores, compradores, comerciantes e realizadores.¹⁰

Como consequência este sistema manipulou os artistas e o objeto de arte, tornando-se numa instituição cultural cada vez mais capitalista e num mercado global de arte, de interesse político e económico.

⁹ Freire, Cristina. (1999). *Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu*, Editora Iluminuras Ltda. São Paulo. p. 103

¹⁰ Baseado em Fraser, Andrea. (2008). *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Em: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. V. 1, n. 13. pp. 182-183.

Em resposta, os artistas começaram a reivindicar esse processo, através de duras críticas – reações verbais com manifestos – e de propostas artísticas que acabaram por destabilizar o próprio Museu. Esta prática artística denominou-se por crítica institucional que teve dois períodos importantes: uma primeira fase nos anos de 1960 e 1970 baseada na resistência e negação da exposição, e numa segunda fase nos finais dos anos de 1980 em diante, que defendia que o trabalho criado não era necessariamente um objeto criado nos *ateliers*. Os principais nomes da crítica institucional foram Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Andrea Fraser, Adrian Piper, Martha Rosler, Fred Wilson, entre outros.

Segundo a autora Julia Bryan-Wilson,

*a crítica institucional questiona as funções ideológicas, sociais e económicas do mercado da arte principalmente os museus, os patronos e outros mecanismos de distribuição e de apresentação. Os artistas revelaram, em como os museus são um espaço arquitetónico específico (Michael Asher) que colecionam e classificam os objetos (Marcel Broodthaers), estão dependentes de fundos corporativos (Hans Haacke), são apoiados pela interpretação das redes sociais (Andrea Fraser), comprometem-se com sistemas de desigualdade racial (Fred Wilson) e são incorporados em sistemas de distribuição e sistemas publicitários como as revistas de arte (Dan Graham).*¹¹

Com estas críticas ideológicas, os artistas iriam repensar as suas práticas artísticas, ao utilizarem novas formas de expressão que corrompessem com as estruturas e valores desse sistema que tornava o objeto de arte em algo supérfluo. Em primeiro plano, alteraram-se conceptualmente os *ideais* de arte e introduziram-se novas estéticas e formas físicas, que se relacionavam com a alteração da disposição da obra no espaço, isto é, começaram-se a realizar trabalhos pensados para locais específicos do espaço expositivo corrompendo com os locais defendidos pelos Museus; em segundo plano a crítica passou por boicotes às exposições, debates públicos, divulgação de panfletos, ações performativas, demonstrações públicas e protestos que transformaram radicalmente as instituições de arte dominantes.

Neste seguimento, Alexander Alberro¹² exemplifica no seu texto dois grupos ativistas que realizaram diversas ações sobre o Museu: AWC (Art Workers' Coalition) e GAAG (Guerrilla Art Action Group), contra o MoMA (Museum of Modern Art) em Nova Iorque.

¹¹ Texto adaptado e traduzido a partir de Bryan.Wilson, Julia. (2003). *A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art*. Em *New Institutionalism*. (Ed.) Jonas Ekeberg. Oslo: Ute Meta Bauer. p. 91

¹² Alberro, Alexander. (2009). *Institutions, critique, and institutional critique*. Em Alexander Alberro and Blake Stimson. (Ed.) *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: The MIT Press. p. 2 – 18

Outra das preocupações dos artistas sobre o sistema de arte museológico e galerístico seria o facto de estes não serem espaços devidamente democráticos como defendiam ser, ao não integrarem a população em geral, mas estarem a contribuir para a formação de uma minoria elitista da sociedade burguesa. O grupo AWC refere, (...) *if the museum truly is a democratic public institution, then the composition of the board of trustees should reflect the general population and not an elite minority.*¹³

Martha Rosler apela ainda para a *expansão* da instituição de arte e a importância de reintegração da arte na vida quotidiana das pessoas:

*We must inventively expand our control over production and showing, and we must simultaneously widen our opportunities to work with and for people outside the audiences for high art,...to rupture the false boundaries between ways of thinking about art and ways of actively changing the world.*¹⁴

Através destas críticas, surgem novas tipologias artísticas, como a prática *site-specific* mais relacionada com o Minimalismo, a realização de instalações críticas, performances e happenings, que correspondiam a uma arte mais conceptual em que o material de trabalho seria o *conceito*. Os trabalhos finais eram visíveis, mas no caso das esculturas minimalistas, estas eram realizadas para locais específicos do espaço expositivo, muitas vezes não adaptáveis a outros espaços, e no caso das performances, estas não seriam tangíveis e palpáveis, portanto não seriam possíveis de serem comercializadas.

Os artistas e as suas práticas radicais só teriam efeito se comesçassem a apoderar-se do espaço museológico, para conseguirem implementar os seus ideais conceptuais. Como Andrea Fraser¹⁵ defende no seu texto, *a arte não pode existir fora do campo da arte*, pois esta não terá o efeito pretendido fora desse meio crítico. Para defenderem os seus propósitos teriam de se envolver com esse meio institucional para atingir os seus fins, pois a instituição pode ser moldada por todos os envolventes: *a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos*. Ou seja, *a crítica institucional, sempre foi institucionalizada*.¹⁶ Os artistas ao serem eles próprios uma instituição e de conseguirem infiltrar as suas críticas para dentro da instituição museológica, tornando-se representantes individuais, apenas iriam contribuir para a sua mudança, uma vez que

¹³ (Alberro, 2009, p.6)

¹⁴ (Alberro, 2009, p.9)

¹⁵ Fraser, Andrea. (2008). *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Em: Concinnitas: arte, cultura e pensamento. V. 1, n. 13. pp. 178-187

¹⁶ (Fraser, 2008, p.184).

o que interessava seria contornar o tipo de instituição que se ia reformular e os tipos de valores que iriam ser impregnados, levando ao seu autoquestionamento.

Contudo, o desejo de intangibilidade e efemeridade preconizado pela *Performance Art*, cujo objetivo combatia o sistema capitalista da instituição, em certos casos poderá ter caído em erro e discordância, uma vez que os artistas começaram a realizar registos fotográficos e videográficos das suas ações – dispositivos claramente visuais e tangíveis – algo que permitia de novo a sua integração e circulação no sistema.

Tal como Cristina Freire incita no seu livro *Poéticas do Processo* transcrito no início deste ponto ela continua: *Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e pelos filmes que perenizam o gesto fuga.*¹⁷

1.2| Curadoria de Performance

Como referido anteriormente, a década de 60 corresponde a um período no século XX, onde se sentiram grandes controvérsias e transformações relativamente ao objeto de arte assim como ao espaço museológico e galerístico sendo ambos alvo de uma reflexão crítica mais aprofundada.

Este panorama crítico deu origem a uma reformulação estrutural em relação à instituição e ao seu espaço expositivo. Enquanto os artistas procuraram novos espaços de exibição independentes, as instituições reformularam as suas estruturas assim como as condições dos seus espaços expositivos, como foram criadas novas instituições e novos formatos de exibição mesmo em contextos mais tradicionais como no caso das bienais e em novas modalidades de evento como os festivais, estruturas de maior dimensão que acolhiam um número maior de obras, que exigia uma organização institucional mais estruturada e diversificada.

O objetivo nesta fase seria de poder (re)criar um espaço de reflexão, debate e de discussão:

*The ascendancy of the curatorial gesture in the 1990s also began to establish curating as a potential nexus for discussion, critique and debate, where the evacuated role of the critic in parallel cultural discourse was usurped by the neo-critical space of curating.*¹⁸

¹⁷ Freire, Cristina. (1999), p.103

¹⁸ O'Neil, Paul. (2007). *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. Em *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Ed. Michèle Sedgwick, and Judith Rugg. Intellect Bristol, UK / Chicago, USA. p.13.

Neste seguimento surge a necessidade de criar um posto fixo para um mediador crítico responsável pela reflexão conceptual, seleção de artistas, produção, disposição espacial, gestão de finanças e audiências¹⁹, sendo assim originária a posição e papel de um diretor artístico que mais tarde se intitula de curador.

A palavra *curadoria* surge do latim *curare* que significa “cuidar de”, que no meio artístico será alguém cuja função passa pela preservação e projeção expositiva de objetos de arte, alguém que comunica e é o elo de ligação entre a arte e a audiência.²⁰

*In the visual arts, where he became a star within a short time, he is standing in the midst of a controversy that is essentially driven by himself. In the field of dance, theatre, and performance however, he is still rare and, above all, mostly unheeded. Which is all the more surprising since he has long played an influential role in independent performing arts, defining and organizing art, discourses, formats, and finances.*²¹

O curador das artes performativas²² emancipa-se em meados dos anos de 1980 e 1990 com base nas premissas do curador preconizado pelas artes visuais, mas com uma visão mais experimental.

Esta visão faz com que outras preocupações suscitem no papel do curador das artes performativas – podendo ser igualmente programador, coordenador e muitas vezes produtor – que enfrenta uma tipologia que questiona constantemente o tempo e o espaço de exibição, tendo obrigatoriamente de possuir espaços de exibição com as devidas especificidades técnicas para acolher as obras; necessita de uma equipa técnica específica e mais alargada para gerir as distintas funções (produção executiva, luz, som, *stagehand*, etc) e sobretudo conseguir financiamentos concretos para a concretização de todo o processo de produção.²³

À parte do espaço institucional ou de trabalho este posto exige uma constante presença física e movimentação em circuitos de artes performativas difundidas por outras entidades, de modo a estar sempre a par das evoluções, criações e provocações provenientes das artes performativas no presente. Esta circulação permite escolher possibilidades para as suas próprias programações que estejam de acordo com os contextos sociais, políticos e pressupostos institucionais (caso esteja ligado a uma) e criem impacto emocional e sensorial nos seus públicos.

¹⁹ Baseado em Oprea, Corina (2017) *Curating Performance - the Politics of the Ephemeral* journal.dance.lv.p.1

²⁰ Idem.

²¹ Malzacher, Florian. *Curating Performing Arts. Cause & Result*. p.10

²² Ver como exemplo prático o ponto 1.2 do Capítulo II - *A programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo*, p.42.

²³ As funções e necessidades inerentes ao papel do curador de artes performativas mencionadas nesta frase poderão ser constatadas no Capítulo III – *Vestígios de um Estágio*, com maior evidência nos eventos MCP e SEF, p.60; p.78.

2| *Anamnese: Do Museu (Mouseion) ao Vestígio da Performance Art.*²⁴

Segundo um texto transcrito de uma conferência dada por Giorgio Agamben, intitulada de *Arqueologia da obra de arte*, o autor menciona através de reflexões de Michel Foucault, que *as pesquisas sobre o passado, as pesquisas históricas que fazemos sobre o passado, são apenas a sombra que paira sobre uma interrogação dirigida ao presente. É procurando compreender o presente que nós, europeus, encontramos-nos constrangidos a interrogar o passado.*²⁵

Depois de ter sido feita uma breve contextualização sobre o domínio da *Performance Art*, pretende-se neste ponto dar ênfase à problemática proposta relativa ao *vestígio da Performance Art* e a sua possível conexão com o mundo museológico através de uma breve fundamentação teórica.

Porquê o *vestígio da Performance Art*?

As possibilidades (subjetivas) apresentadas partem de um ponto de vista experimental e poético. Enquanto artista tenho uma visão poetizada em fazer perdurar as existências, os corpos e as pessoas no meu tempo e no meu espaço através de imagens, pertences e vestígios pessoais que avivam e (re) constroem memórias fragmentadas, conseguindo assim uma maior aproximação sensorial com o passado.

Partindo desta ideia, que claramente trata a efemeridade, a reflexão no campo artístico remeteu-me para a *Performance Art* pelas suas características miméticas em termos conceptuais e práticos.

Neste seguimento, pensar no *vestígio da Performance Art* é traçar novas formas de maior aproximação a algo que aconteceu no passado em termos físicos e criar uma extensão de via mais direta e fidedigna para o presente. Um contacto e um impacto, a meu ver, mais intenso.

Mas a simples documentação fotográfica e ou videográfica e a recolha de objetos físicos, que são vias alternativas já preconizadas pelos artistas e instituições, nem sempre criam sensações marcantes.

²⁴ Note-se que os conteúdos abordados no ponto 2 foram importantes na conceção e concretização do projeto prático *Archives Vivants*, como se poderá constatar mais adiante - Apêndice A (documental), p.94.

²⁵ Agamben, Giorgio. (2012). *Arqueologia da obra de arte*. Princípios- Revista de Filosofia, Vinícius Nicastro Honesko, Trans.) V. 20, n. 24. Natal. pp. 351.

O vestígio²⁶ aqui proposto será alusivo a elementos residuais deixados pós-performance, que indicam uma implicação do gesto corpóreo performativo através das materialidades utilizadas. A tal *pegada*.

Aqui considera-se que o *vestígio da Performance Art* que contenha em si a *impressão* do gesto corpóreo das ações nas superfícies é o que consegue criar esse elo de ligação mais forte com a presença humana.

A partir destes pressupostos levantam-se naturalmente questões referentes à preservação e conservação desses vestígios no contexto do espaço museológico e que originam a questão principal de reflexão:

Porque não preservar o *vestígio da Performance Art*?

Entende-se que o *vestígio da Performance Art* poderá não ser somente uma ligação emotiva, poética e/ou sensorial com o passado, mas poderá ser igualmente uma estratégia de preservação e conservação de uma disciplina, domínio/*media*. As remanescências restantes no espaço podem de facto transformar-se em objetos independentes e com novos valores institucionais significantes, sendo esta via, uma forma de resguardar e prolongar uma presença e disciplina efémera que contribui tanto para a sua linearidade e narrativa histórica, enquanto disciplina artística, como servir de contributo para a linearidade histórica, cultural, social e política, etc.

Ao querer inserir o conceito de *vestígio* na contemporaneidade, mais concretamente realçar o *vestígio da Performance Art*, optou-se primeiro por fazer um breve enquadramento sobre o *passado etimológico* dos conceitos de *Museu*, *coleção*, *arquivo/documentação* e *vestígio* arqueológico²⁷ que fundamentam as aceções propostas, com o intuito de criar uma semelhança lógica conceptual que valorize o *vestígio da Performance Art* e a sua preservação.

Em segundo, para exemplificar em termos práticos esta valorização do *vestígio da Performance Art* e criar ligações conceptuais e poéticas que levem a uma melhor compreensão sobre o mesmo, selecionou-se uma série de artistas e respetivas produções

²⁶ Note-se, como indicado na Introdução, que a palavra vestígio (proveniente do latim *vestigium*) significa pegada, passo, marca, rasto, indício, aquilo que fica ou sobra do que desapareceu ou passou; quantidade muito pequena.

²⁷ Ver pontos referidos de seguida no presente Capítulo I: 2.1–*Mouseion*; 2.1.1–*Arquivo* e 2.1.2–*Arqueologia*), pp. 21-24.

artísticas que utilizam o arquivo, a memória, o passado, a coleção e o vestígio como ponto de partida.

Subdividem-se em duas partes:

- a primeira, através de obras Visuais / Plásticas de Marcel Duchamp, Susan Hiller, Christian Boltanski e Mark Dion, com o intuito de realçar as suas estratégias conceptuais, estéticas e poéticas que adquiriram um certo valor e *status* artístico no circuito institucional;²⁸
- a segunda direcionada para as artes visuais/performativas com exemplos de Yves Klein, Ana Mendieta, e Angelina Nogueira²⁹ que para além de indicarem vestígios performativos, (com)provam possibilidades de preservação e conservação do gesto corpóreo através dos dispositivos e das superfícies matéricas utilizadas³⁰.

2.1| *Mouseion*.

A palavra *Museu*³¹ deriva da palavra grega *Mouseion* que segundo o Jesuíta Claude Clemens é *o espaço onde as Musas habitam*³², assim como o espaço da memória – *Mnemosyne*. As musas eram criaturas misteriosas que serviam para inspirar as práticas de vários tipos de criadores, e o *Mouseion*, o seu templo era visto como um espaço mitológico não real que influenciava a criação, destinado a perpetuar a memória das artes e das ciências. Considerou-se, com a criação da Biblioteca de Alexandria um dos mais relevantes edifícios históricos e *um centro de pesquisa e ponto de consagração para os estudiosos do mundo clássico*³³ que este deveria ser um espaço dedicado às Musas, às nove deusas da poesia, música e artes liberais inserindo nesses espaços de estudo, reflexão e ponderação, estátuas alusivas a esses seres como meio de inspiração e contemplação aos estudiosos.

*Linguistically, musaeum was a bridge between social and intellectual life, moving effortlessly between these two realms, and in fact pointing to the fluidity and instability of categories such as 'social' and 'intellectual', and 'public' and 'private', as they were defined during the late Renaissance.*³⁴

²⁸ Ver ponto 2.2. *Apropriações Contemporâneas* do Capítulo I, pp.26-31.

²⁹ Como se constatará adiante, Angelina Nogueira foi mencionada como exemplo, por ser uma jovem artista da atualidade cujo percurso artístico se conduz pela temática levantada e que eu tenho acompanhado desde 2015.

³⁰ Ver ponto 2.3. *O(s) Vestígio(s) Performativo(s) e a Implicação do Gesto Performativo* do Capítulo I, pp.32-36.

³¹ Baseado em: Findlen, Paula. (1989). *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*, Journal of the History of Collections, (no. I), pp. 59-78.

³² (Findlen, 1989, p. 59)

³³ (Findlen, 1989, p. 60)

³⁴ (Findlen, 1989, p. 59)

Contudo, foi principalmente entre o século XV e o século XVIII, que surgiu um interesse maior em se expandir o conceito de *Museu* a partir da ideia clássica de *bibliotheca*, que com a alusão ao arquivo, documentação e coleção, apelou a uma necessidade de serem criadas estruturas intelectuais – *catálogos* e *enciclopédias* – e espaciais (privadas e públicas: *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* e *Theatro*) - mais organizadas e classificadas dedicadas ao pensamento, ao estudo e à compreensão do mundo, *providenciando informações sobre os processos culturais de sociedades passadas*.³⁵

Como breves exemplos realçam-se: o *Studiolo* Francesco I de Medici³⁶ assemelhando-se a uma *Schatzkammer*³⁷, local privado aristocrata onde se acumulavam pertences pessoais e pequenos tesouros como joias, livros, imagens, artesanato entre outros; paralelamente com base nos *Studiolos* formam-se novos espaços contemplativos, as *Wunderkammers*³⁸ ou Gabinetes de Curiosidades³⁹, espaços mais amplos onde eram acumulados tanto objetos do mundo natural como objetos do mundo artificial, sendo que as coleções incidiam-se mais no campo da ciência, devidamente catalogados servindo assim como objetos de estudo e conhecimento, e em meados do século XVII surgem as *Künstkammer*⁴⁰, os Gabinetes do Mundo⁴¹, que serviam para o estudo e conhecimento do mundo de um modo mais aprofundado. Com estes, Samuel Quiccheberg e o Duque Albrecht V da Baviera, estabeleceram as primeiras estruturas de organização espacial físicas para albergar as imensas coleções do duque e criar assim os primeiros Gabinetes do Mundo.

Foi com base na proposta de Giulio Camillo que Quiccheberg se inspirou, uma vez que já em 1550, Camillo defendia no seu tratado “*L’ Idea del Theatro*”⁴², a ideia de um teatro da memória, isto é, uma estrutura de organização mais institucionalizada em forma de anfiteatro – invertendo a sua lógica ao situar o espectador no centro para que obtivesse uma visão mais ampla e global do cenário – possibilitando a criação de

³⁵ Idem.

³⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.1], p.6.

³⁷ *Schatzkammer* ou Câmaras do Tesouro eram espaços privados organizados segundo os seus proprietários que acumulavam acidentalmente tesouros e preciosidades raras para a sua própria contemplação.

³⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.2], p.7.

³⁹ *Wunderkammer* ou Gabinetes de Curiosidades ou das Maravilhas eram espaços de acumulação sistemática de objetos raros e curiosidades ligados maioritariamente ao mundo natural, organizados em catálogos científicos.

⁴⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.3], p.7.

⁴¹ *Künstkammer* ou Gabinetes do Mundo eram espaços de caráter mais institucional que albergavam coleções mais completas e universais devidamente estruturadas de acordo com a sua categoria.

⁴² Visualização do vídeo no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=fQ2vvRpGtZY> [consultado a 15 Julho 2017] | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.4], p.8

sistemas de classificação e disposição por temas e secções, onde as coleções da mesma categoria fossem devidamente dispostas no patamar correspondente.

2.1.1 | Arquivo.

O Ser Humano desde os seus primórdios viu-se na necessidade de representar e de arquivar a realidade envolvente através de diferentes métodos de registo e documentação como o desenho, a escrita, a preservação de objetos e a edificação de monumentos, com o intuito de se construírem memórias individuais e coletivas, que contrariando a noção de esquecimento, deixavam marcas sobre a sua identidade histórica e concludentemente sobre o seu passado. Estes legados documentais gradualmente conservados por gerações, foram-se constituindo ao longo dos tempos, como *arquivos*, permitindo um conhecimento experiencial *a posteriori* de sociedades e culturas já remotas e contribuindo para a evolução de sociedades subsecutivas.

Começamos pela terminologia grega de *Arkhe*, que segundo Jacques Derrida, *designa ao mesmo tempo o começo e o comando* relativo ao princípio da história e o modo como o Ser Humano conduziu e exerceu autoridade perante a sua própria história em associação ao *Arkheion*, que designava-se *inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam*, e que nesse lugar consagrado e predileto guardavam documentos oficiais relacionados com as leis do poder jurídico.⁴³

Ambos os termos foram definindo o sentido de “arquivo” enquanto objetos e documentações físicas e enquanto espaços de armazenamento.

Com base nesta entidade institucional “arcôntica”, entende-se que o arquivo corresponde a um sistema discursivo, a uma seleção de factos tornados reais e verdadeiros, consequentemente arrecadados de uma linearidade (subjativa) intermediada por detentores de um poder exclusivo dos seus tempos. Esta sistematização é o que Michel Foucault define como o *a priori*, isto é, um sistema de seleção de regras que determina o que deve ou não constar no sistema discursivo construindo uma identidade histórica que reconhece o arquivo, como uma *condição da realidade*.⁴⁴

⁴³ Derrida, Jacques. (2001). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, pp.11-12.

⁴⁴ Foucault, Michel. (1996), p. 167 citado em Simioni, Rafael. (2016). *Arquivo, história e memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault*. Lua Nova, São Paulo, p. 177

*Arquivo, para Foucault, é o sistema que transforma enunciados discursivos em acontecimentos e em coisas. O arquivo é a lei do que pode e do que não pode ser dito.*⁴⁵

Independentemente de a história ter sido memorizada e perpetuada através de arquivos manipulados por leis e relações do poder de uma época e de um lugar, ocultando por sua vez uma outra versão histórica de identidades minoritárias, a verdade é que o tipo de procedimento, o poder da escolha, é uma característica necessária quando se trata de arquivar ou colecionar para que não se caia numa infinidade de acumulações absurdas.

O poder de escolha em confronto com a constante necessidade arquivística pode derivar da psicanálise, ligada ao que Derrida realça de acordo com o conceito freudiano, com a pulsão da morte e a perda de memória: *A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo o principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de mal de arquivo.*⁴⁶

O mal de arquivo *é dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.*⁴⁷

Não querendo cair totalmente nestes saudosismos nostálgicos influenciados pela minha prática artística, reforço a ideia de que a necessidade arquivística é relevante – e os Museus são defensores desse pressuposto – pois serve como um auxiliar de memória que permite uma revisitação e (re)interpretação de um passado, assim como a perpetuação de histórias no futuro.⁴⁸

2.1.2| Arqueologia

Abordo um pouco esta disciplina científica, a arqueologia, no seguimento da ideia de arquivo, com o intuito de enaltecer a importância que um vestígio pode aferir em termos históricos e assim aplicar essa característica ao *vestígio da performance*.

Arqueologia é a procura, a compreensão e a interpretação, *é a única via de acesso ao presente.*⁴⁹ Define-se, no sentido mais lato, como sendo o estudo de civilizações passadas e recém-passadas, a partir de vestígios materiais deixados ao longo de séculos,

⁴⁵ Foucault, Michel. (1996), pp. 169-170 citado em Simioni, Rafael. (2016), p. 178

⁴⁶ (Derrida, 2001, p. 23)

⁴⁷ (Derrida, 2001, p. 118-119)

⁴⁸ O conceito de Arquivo descrito neste ponto (enquanto documento e local de armazenamento), refletiu-se no projeto *Archives Vivants*, como o título já o indica, mas também na concepção do primeiro e último momento performativo: *Archives Vivants #1 Pré-performance (Arquivos/Ensaio)* e *Archives Vivants #3 Pós-performance (Vestígios)*. Para melhor entendimento poderá ser consultado o Apêndice A (documental), p.95 e 98.

⁴⁹ (Agamben, 2013, p.351)

que peça por peça e de forma mais fidedigna descrevem e constroem, segundo interpretações analíticas, os comportamentos sociais, políticos, culturais e psicológicos de povos ancestrais.

Torna-se numa perspetiva sequencial panorâmica sobre a história do Ser Humano, de modo a edificar quais as suas atividades, as escolhas de vida, as suas causas e consequências, quais as mudanças de geração em geração. Este aspeto vem contrastar com a ideia de arquivo como Foucault aborda, um documento oficializado pelo poder, pois o arqueólogo busca por vestígios realizados genuinamente por todo o tipo de pessoas e povos de uma sociedade, dando a possibilidade de exaltar vozes e gestos do passado que contribuem e modificam a história idealizada pelos tais “arcontes” no presente: *In addition archaeology today can inform us about the lives of individuals, families and communities that might otherwise remain invisible.*⁵⁰

Ou seja, o vestígio torna-se numa via mais direta e fidedigna à compreensão do passado histórico.

O procedimento metodológico em termos práticos desta disciplina pressupõe várias etapas, tendo como princípio o rigor e a técnica.

Destacam-se aqui apenas algumas dessas etapas, de forma sintetizada, que poderão eventualmente servir como estratégia de preservação do *vestígio da Performance Art*, e que serviram de contributo para a proposta curatorial *Archives Vivants# 3: Pós-Performance (Vestígios)*.⁵¹

O primeiro passo da prática arqueológica visa compreender o contexto do local de investigação e por sua vez os vestígios e artefactos encontrados, pois tudo é história, tudo tem valor.

Segundo a Society for American Archeology, o contexto físico é de extrema importância para a análise posterior, pois *quando o artefacto é retirado sem nenhum registo do local preciso, o contexto é perdido para sempre e o artefacto deixa de ter valor científico.*⁵² O seu contexto serve essencialmente para enquadrar o vestígio no espaço e no tempo, assim como serve como meio de comparação com outros vestígios idênticos da mesma categoria em locais distintos.

⁵⁰ *What is Archaeology?* em Society for American Archeology: <http://www.saa.org/Default.aspx?TabId=1346> [consultado a 15 de Julho de 2017]

⁵¹ Consultar Apêndice A (documental) p.98 e Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 143-171.

⁵² *What is Archaeology?* em Society for American Archeology: <http://www.saa.org/Default.aspx?TabId=1346> [consultado a 15 de Julho de 2017]

Um dos momentos conseguintes passa pelo registo documental, seja por fotografia, por desenho ou por escrita, de modo a preservar uma descrição visual e compreensiva do espaço. No entanto este processo não deixa de ser um mero registo; o vestígio físico em questão é que suscita um maior fascínio e tem um poder de aproximação mais intenso com o passado, pelo fator multissensorial a que nos propõe. Uma simples impressão digital num objeto de cerâmica ancestral, o simples gesto de um antepassado poderá intensificar a experiência vivida no presente, e comporta em si todas as informações referentes à sua história.

Neste seguimento, é realizada uma preparação do espaço a intervir, através da seleção de pequenas parcelas para escavação e recolha de artefactos, que posteriormente passam para uma fase de estudo e análise em laboratório onde são realizadas várias intervenções como a limpeza, reconstituição (quando necessária), classificação, registo, catalogação e armazenamento dos mesmos.

Ao longo deste processo os próprios artefactos, vistos como vestígios, tornam-se objetos de arquivo e coleção preservando e conservando um tempo e um espaço já inexistente, servindo igualmente para nos situar e influenciar no presente e construir novas possibilidades para o futuro.

*This thirst for knowledge reaches into the past, even when one is focused on solving contemporary problems. The search for solutions often requires an understanding of how problems developed or how our elders might have approached analogous problems in the past. We study both our collective pasts and our individual pasts to gain a better understanding of who we are today and where we are going in the future. Lessons learned from the past can influence—hopefully for the better—the social, political, and environmental actions we take today.*⁵³

2.2 | Apropriações contemporâneas.

*As imagens sem dúvida compõem uma parte do conjunto de vestígios do passado. Enquanto vestígios aglomeram informações, nem sempre explícitas, e aguardam uma organização capaz de lhes atribuir sentido. Sentido ininterruptamente buscado para alcançarmos o passado. Recolhemos vestígios, fragmentos, imagéticos ou não, que possam validar o que inferimos sobre o passado.*⁵⁴

⁵³ *Understanding the Past*. em Society for American Archeology.
<http://www.saa.org/ForthePublic/Resources/EducationalResources/ForEducators/ArchaeologyforEducators/UnderstandingthePast/tabid/1345/Default.aspx> [consultado a 12 de Setembro de 2017]

⁵⁴ Macedo, Suianni Cordeiro. *Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores*. Cadernos de História, vol. IV, n.º 2, ano 2, p. 53

Na arte contemporânea, os artistas da *arte conceptual*, *Land Art* e *Performance Art*, práticas artísticas que se realçavam pela sua efemeridade e/ou intangibilidade física, debruçaram-se sobre os conceitos mencionados anteriormente como o *Museu*, *memória*, *coleção*, *arquivo* e *vestígio* materializando a sua obra com o apoio da documentação, fotografia, vídeo, texto e objetos que permitiam a sua propagação visual (arquivística). Estes dispositivos rapidamente obtiveram o valor e o *status* de obra de arte.⁵⁵

*A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez, tornar-se.*⁵⁶

Paralelamente, estes conceitos e dispositivos apropriados pela contemporaneidade apelaram igualmente a uma certa nostalgia ou *pathos*, relacionando-se com a constante procura pela preservação e conservação de memórias individuais, pessoais e coletivas de um passado ausente, da qual o uso de objetos e arquivos pessoais apreendem uma significância emotiva.

Como meio de exemplificar alguns destes casos, serão enunciadas obras contemporâneas que propõem abordar e questionar algumas destas apropriações.

É o caso de Marcel Duchamp, Susan Hiller, Christian Boltanski e Mark Dion, que de um modo geral tendem a dar um valor artístico e/ou sentimental a objetos ou vestígios de um passado individual, pessoal ou coletivo através da sua componente expositiva arquivística. Da apropriação do objeto aparentemente banal, é conferido uma certa componente estética visual que realça o valor ou *status* e a sua finalidade artística, aceite pelo sistema institucional.

Serve assim este ponto para demonstrar que estas apropriações, e o valor que lhes é atribuído, poderá ser associado e aplicado ao *vestígio da Performance Art*.

⁵⁵ Informação consultada no site da Tate Gallery em <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/archive> [consultado a 16 de Julho de 2017]

⁵⁶ Adorno, Theodor W. (2008), p.14 citado em Salazar, Daniela Andreia Viola Ferreira. (2013). *A Performance e o Espaço Museológico - Os Museus de Artes Performativas*. FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

2.2.1| *La boîte-en-valise*, Marcel Duchamp.

*Everything important that I have done can be put into a little suitcase.*⁵⁷

Marcel Duchamp⁵⁸ por exemplo cria entre 1936 – 1941, *La boîte-en-valise*⁵⁹, um objeto de arte com a forma de uma mala ou caixa desdobrável apresentando múltiplos dispositivos horizontais e verticais, contendo 69 reproduções em miniatura das principais obras do artista, tais como pinturas e miniaturas de alguns *Readymades* destacando-se *Nude Descending a Staircase*, *L.H.O.O.Q.*, *Large Glass*, *Fontaine*, entre outros. Este objeto, que é em simultâneo uma coleção pessoal de Duchamp à semelhança de um “gabinete de curiosidades”, tem a particularidade de ser considerado um museu monográfico portátil de pequeno formato, correspondente a uma proposta de conservação e preservação da sua obra, que possibilita e facilita a sua difusão e independência do sistema galerístico. Mais se acrescenta que o artista ao realizar cópias das suas obras e apresentando-as num formato de fácil difusão, estaria a questionar o próprio circuito do Museu enquanto mediador de arte e a importância do “original” na obra de arte.

O interesse por esta obra parte do seu princípio conceptual e estético, na medida em que é questionado o valor e o *status* artístico da obra instituído pelo artista, assim como se denota uma estratégia de perpetuação de um nome (o do artista) na história através do arquivamento compilado da sua obra numa só peça.

2.2.2| *From the Freud Museum*, Susan Hiller.

Com formação em fotografia, vídeo, antropologia e arqueologia, Susan Hiller⁶⁰, artista visual com mais de 40 anos de carreira, conectou a sua experiência académica com parte da sua prática artística explorando através de diversas médias e tecnologias assuntos relativos a artefactos culturais da nossa sociedade, sob formato de arquivo e coleção evocando crenças, ausências, memórias e o inconsciente. Nas palavras de Susan

⁵⁷ Duchamp, Marcel, (1952) citado em <http://smartmuseum.uchicago.edu/blog/marcel-duchamp-boite-en-valise/> [consultado a 16 de Julho de 2017]

⁵⁸ Informação consultada nos endereços: <https://www.centrepompidou.fr/> | <https://www.moma.org/> https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html [consultado a 16 de Julho de 2017]

⁵⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.5], p. 9

⁶⁰ Informação consultada nos endereços: <http://www.susanhiller.org/> | <http://www.lissongallery.com/exhibitions/susan-hiller> [consultado a 18 de Julho de 2017]

Hiller o seu trabalho apresenta-se como sendo: *a kind of archaeological investigation, uncovering something to make a different kind of sense of it; concentrating on what is unspoken, unacknowledged, unexplained and overlooked.*⁶¹

*From the Freud Museum*⁶² é um projeto em contínuo (1991 – 1996) de Susan Hiller que foi comissariado inicialmente pela *Book Works* e pelo *Freud Museum* em Londres, e posteriormente completado ao longo dos restantes anos pela artista. Consiste numa instalação de uma longa vitrina que contém em dois patamares cinquenta caixas arquivísticas que apresentam diversos textos, notas, fotografias e objetos pessoais selecionados, numerados e devidamente catalogados por Hiller. Remetendo pontos de vista culturais e históricos, a obra na sua totalidade permite ao espectador criar múltiplas ligações entre os artefactos e assim criar as suas próprias narrativas: *my collection taken as a whole, is an archive of misunderstandings, crises, and ambivalences that complicate any such notion of heritage.*⁶³

From the Freud Museum teve como inspiração formal e estética as grandiosas coleções etnográficas de Sigmund Freud que para além de psicanalista foi paralelamente adquirindo um enorme interesse pelo colecionismo, tendo reunindo ao longo da sua vida uma grandiosa coleção de artefactos relativos a culturas passadas reconhecendo que este desejo prazeroso podia ser visto como um auto-retrato de si mesmo, criando a que Baudrillard designa de “microcosmos pessoal”.⁶⁴

*The collection offers multiple readings: as the embodiment of his theories, as an investigation and a celebration of past cultures, as an exercise in aesthetic pleasure, as a memento of real and imaginary journeys, as a catalogue of desires, and as a self portrait.*⁶⁵

Freud assemelhava também a psicanálise à prática arqueológica no sentido de que ambas têm o mesmo objetivo: o dever de desenterrar camadas subterradas pelo tempo, com o intuito de alcançarem os tesouros que revelam memórias passadas e reconstituem o presente.

⁶¹ Hiller, Susan, citada em: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/susan-hiller> [consultado a de 16 Julho de 2017]

⁶² Informação consultada nos endereços: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-museum-t07438> e <http://www.archivesandcreativepractice.com/susan-hiller/> | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.6-7], pp.10-11.

⁶³ Hiller, Susan (1999), p.93. citada em: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/susan-hiller> [consultado a 16 de Julho de 2017]

⁶⁴ Burke, Janine. (2007). *Sigmund Freud's Collection. An Archaeology of the Mind*, Monash University Museum of Art | MUMA, p.7.

⁶⁵ Idem

Voltando à instalação de Hiller, consegue-se perceber uma semelhança formal e estética com *La boîte-en-valise* de Duchamp, no entanto acrescenta-se a esse aspeto uma carga poética e emotiva que tem sido culminante na obra de Hiller, e que por exemplo a caixa que contém duas garrafas de água etiquetadas com as palavras *Mnemosyne* e *Lethe*⁶⁶ conseguem-no demonstrar.

2.2.3 | Christian Boltanski

*O material para arquivo é o tecido da vida. São bancos de vida.*⁶⁷

Com um ponto de vista que apela mais à obscuridade social, temos o caso de Christian Boltanski, artista visual francês de origem judaica, que cria através da escultura, fotografia, vídeo e instalação memoriais e/ou altares ritualísticos em ambientes densos e escuros. Atribuem-se a essas ambiências assuntos relacionados com a perda, memória, infância e morte, ora baseados em experiências pessoais, ora com as vítimas do Holocausto ou a identidades simplesmente desvanecidas. O artista apropria-se e manuseia recortes de jornais, álbuns de família assim como relíquias e pertences pessoais, o que conferem um poder transcendental à sua obra onde a ambiguidade entre a presença e ausência permanecem.

Seve como exemplo a obra *Réserve (Fête de Pourim)*⁶⁸ (1992), uma fotografia a preto e branco de pequenas dimensões, de um rosto desfocado aparentemente juvenil, iluminada por uma lâmpada sobre uma caixa de alumínio que arquiva um lenço de mão já envelhecido; *Monument Canada*⁶⁹ (1988), um conjunto de quinze fotografias semelhantes à obra anterior, igualmente iluminadas por lâmpadas cujos fios elétricos desaguam num acervo de roupas cuidadosamente dobradas; ou então *Danse Macabre*⁷⁰ (2012), um sistema mecânico que conduz pelo espaço um enorme número de peças de roupa adquiridas em lojas de antiguidades, como *gabardines* e sobretudo, proporcionando uma dança fantasmagórica de silhuetas por entre jogos de luz sombra que constituem *uma convocação de histórias de um passado, assim como a projeção*

⁶⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.8], p.12.

⁶⁷ Fraga, Pietra. (2012) *Christian Boltanski. Dança Macabra*. Arte Capital

⁶⁸ Coleção José Carlos Santana Pinto. Obra patente na exposição *Them or Us* (2017) de Paulo Mendes na Galeria Municipal do Porto.

⁶⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.9], p.13.

⁷⁰ Obra realizada para a Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura em parceria com a Fundação de Serralves. | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.10], p.14.

*das memórias de cada um.*⁷¹ É através destes arquivos e mais concretamente dos vestígios físicos reais que se exacerbam as sensações e emoções do espectador, acrescentando maior intensidade à obra, fornecendo a revisitação de um passado, seja este ficcional ou não, e suscitar maior proximidade com as vivências do presente.

2.2.4 | *Tate Thames Dig*, Mark Dion

Mark Dion realizou em 1999 uma peça intitulada de *Tate Thames Dig*⁷², que consistia na recolha de vestígios e fragmentos de *histórias individuais e efémeras*, encontrados nas margens do rio Tamisa em Londres na periferia entre a Tate Modern e a Tate Britain. *O objetivo seria explorar a história industrial e cultural de Londres através das remanescências e artefactos enterrados na lama e cascalho das suas praias.*⁷³

Os objetos (desde brinquedos de plástico, ossos, cerâmicas, metais) foram devidamente recolhidos, limpos e classificados como objetos arqueológicos com o apoio de uma equipa de voluntários e especialistas de várias áreas: a polícia do Rio Tamisa, ecologistas, historiadores e arqueólogos. Posteriormente os artefactos (antiguidades e objetos atuais) foram dispostos num mostruário na Tate Gallery assemelhando-se a um gabinete de curiosidades, proporcionando uma narrativa imaginativa e poética aos espectadores.

*A falta de categorização histórica sugere uma subversão da prática museológica usual. Os espectadores são livres de criar as suas próprias associações, de delinear histórias ao longo do tempo, não necessariamente numa direção linear.*⁷⁴

Esta obra se por um lado apela à importância da recolha, tratamento e catalogação de objetos vulgares que Dion utiliza para criar um objeto artístico, por outro apela à aceitação e valorização institucional que a Tate Gallery lhe atribui, pois vem constatar que o papel do sistema museológico tem interesse em que os vestígios e a sua catalogação sejam realizados como um meio fundamental para a linearidade histórica.

⁷¹ Citação consultada e traduzida a partir de: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/christian-boltanski-danca-macabra-guimaraes-2012/> [consultado a 19 de Julho de 2017]

⁷² Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.11-12], pp.15-16

⁷³ Citação retirada em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/introduction> [consultado a 20 de Julho de 2017]

⁷⁴ Fiske, Tina; Bottinelli, Giorgia, (2002). *Tate Thames Dig*, Tate, citação consultada e traduzida a partir de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669> [consultado a 20 de Julho de 2017]

2.3 | O(s) Vestígio(s) Performativo(s) e a Implicação do Gesto Performativo.

Neste ponto focam-se certos artistas que exploraram a *Performance Art* como um meio disciplinar nas suas práticas artísticas. As obras selecionadas demonstram ser claras evidências relacionadas com o que se propõe ser de *vestígio da Performance Art*, contendo em si uma visão nítida da implicação de um gesto performativo como também são exemplos de obras/ações que propõem métodos que permitem uma perduração desses gestos no tempo e no espaço museológico através dos suportes físicos utilizados. Por um lado foi necessário fazer uma seleção de artistas contemporâneos já consagrados que indicam ser casos exemplares desta reflexão como é o caso de Yves Klein e Ana Mendieta, mas no fundo esta reflexão em torno do *vestígio da Performance Art* suscitou num tempo mais presente, obtida através da experiência pessoal⁷⁵ e observação de performances de pessoas próximas como é o caso de Angelina Nogueira, jovem artista visual e performer do Porto, pelo que será importante de ser referida neste ponto sobre o vestígio performativo.

2.3.1| *Anthropometries*, Yves Klein

*The mark of the immediate. This is what I needed!*⁷⁶

Yves Klein⁷⁷ (1928, Nice) foi um artista de grande referência do pós-guerra e da arte contemporânea sendo a sua obra progressivamente destacada pelas suas características inovadoras e audaciosas. Klein deixou um grandioso legado respetivo à sua obra assim como um imenso arquivo composto por documentos, fotografias, vídeos, áudios, livros e registos diarísticos servindo de complementos à compreensão da sua obra. Destacam-se inicialmente em 1955, a série de pinturas uniformes com diferentes cores monocromáticas identificadas como *Yves Peintures* pintadas com grandes rolos de pintura. O artista através desta série ficou reconhecido como *Yves the Monochrome*. Em 1956, destaca-se o seu emblemático *époque bleue* (azul ultra-marino) mais tarde

⁷⁵ Por exemplo, foi também uma dessas experiências pessoais que apelou à reflexão sobre o *vestígio da Performance Art*, e originou o projeto *Archives Vivants*. A performance *Borderline*, inserida no segundo momento do projeto *Archives Vivants #2 Performance*, é um caso de uma performance que contém vestígios e a implicação do gesto performativo. Pode ser consultado o Apêndice A (documental), p.96 e Apêndice B (iconográfico – Vol. II), pp. 123-136.

⁷⁶ Yves Klein, (1960), *Truth becomes reality*. Consultado em: <http://www.yvesklein.com> [consultado a 8 de Agosto 2017]

⁷⁷ Informação consultada em: www.guggenheim.org e <http://www.yvesklein.com> [consultado a 8 de Agosto 2017]

patenteado como o *International Klein Blue* que foi a cor predileta do artista manipulada de diferentes formas e através de diferentes técnicas de aplicação plástica.

*Yves Klein Anthropometry events were one of the key events in the history of painting and performance. They really mark a shift from painting as something that happens on a canvas to artistic exposing the making of painting.*⁷⁸

Klein foi também um dos precursores do *Happening*, quando em 1958 introduziu em espaço público e para uma audiência uma das técnicas de pintura que começou a explorar intitulada de *Anthropometries*⁷⁹, uma fusão entre a pintura e a ação performativa. Para a concretização destas pinturas vivas Klein contratou modelos nus femininos, cujo corpo seria pincelado com tinta – “Azul de Klein” –, servindo as colaboradoras de pincéis vivos.

*They rolled themselves in color, and with their bodies painted my monochromes. They had become living brushes!*⁸⁰

Sob as devidas instruções do artista, que se encontrava de fato e gravata, as modelos eram conduzidas no cenário pressionando e contornando os seus corpos em superfícies de papel ou telas de grandes dimensões, deixando as suas “impressões gestuais”⁸¹ gravadas nos suportes, enquanto um conjunto de músicos tocava a peça contínua *Monotone Symphony* da autoria de Klein.

*We arrived two years ago at the moment I devised painting with living brushes. The purpose of this was to attain a definite and constant distance between myself and the painting during the moment of creation. My life should be like my 1949 Symphony, a continuous sound liberated from a beginning and an end, both limited and eternal, effectively having neither beginning nor end.*⁸²

Esta presença sonora constante de um só tom que se destaca pela sua infinidade e presença contínua no espaço de atuação pode ser igualada ao desejo de presença do corpo e da ação no espaço e no tempo (histórico), sugerido pelas marcas resultantes nos diferentes suportes. São imagens estáticas de silhuetas de corpos mas possuem uma

⁷⁸ Wood, Catherine, 2013, *TateShots*, Yves Klein ‘Anthropometries’. Transcrição a partir do vídeo consultado em <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-yves-klein-anthropometries> [consultado a 8 de Agosto 2017]

⁷⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.13-16], pp. 17-18

⁸⁰ Yves Klein, *Truth becomes reality*, 1960. Consultado em: <http://www.yvesklein.com> [consultado a 8 de Agosto 2017]

⁸¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.17-19], pp.19-21.

⁸² Citação transcrita do vídeo sobre *Anthropometries* visualizado em <http://www.yvesklein.com> [consultado a 8 de Agosto 2017]

dinâmica corporal pois refletem a ideia de movimento e de ação através da impressão. Para além do vídeo que foi feito enquanto registo da ação, as impressões corporais foram devidamente arquivadas e conservadas tendo sido posteriormente exibidas. Este exemplo poderá ser também associado a um *vestígio* direto de uma performance, que neste caso foi importante de se preservar, uma vez que a sua existência física serviu de demarcação de uma viragem importante no panorama artístico contemporâneo.

Em termos comparativos denota-se que ambos os suportes, o vídeo e as pinturas, têm a sua própria relevância e aliás neste caso um é complemento do outro; no entanto, as pinturas resultantes tendem a uma maior aproximação visual pois são um resultado tangível, direto e de carácter mais plástico, dando a possibilidade de visualizar com atenção o gesto que foi outrora realizado e persuadir esta atenção através da componente pictórica: o azul vivo de Klein, cujo vídeo não nos apresenta.

2.3.2| *Body Tracks (Rastros Corporales)*, Ana Mendieta

Ana Mendieta (1948 – 1985), artista cubana que viveu exilada nos EUA (Iowa) nos anos 60, fez parte do ciclo de artistas que defendia a realização de obras fora do espaço privado da galeria, ligando-se assim aos conceitos de *Performance Art* e *Earth Art*, intercalados com registos em vídeo, fotografia, desenho e escultura. A sua prática baseou-se em aspetos pessoais e biográficos com grande foco na sua perda de território político e geográfico, que suscitou numa procura sistemática de encontrar através do seu corpo e materiais da terra, uma nova conexão com o espaço de habitação e reivindicar as suas raízes; explorou rituais indígenas que a levaram a criar peças com carácter mais espiritual, tratando temas universalmente poderosos como o nascimento, a morte e o renascimento, e preocupava-se através dessas temáticas refletir e questionar assuntos sociais, religiosos, políticos e também feministas.

A fotografia e o vídeo foram dois dos meios utilizados para a documentação das suas esculturas performativas, realizadas em espaços paisagísticos escolhidos pela artista, onde esta escavava e manipulava formas corporais na terra, combinando elementos orgânicos tais como: água, fogo, relva, flores, ramos, areia, etc, conectando o seu *corpo* com a *terra* e a natureza a um nível transcendental. Passo a citar:

I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of me having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been

*cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures I become one with the earth ... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the reactivation of primeval beliefs ... [in] an omnipresent female force, the after-image of being encompassed within the womb.*⁸³

É o caso das *Siluetas Series* iniciadas nos anos 70 até aos finais dessa década, um conjunto de intervenções feitas na paisagem que sugerem a silhueta do seu corpo, combinadas com diversas matérias orgânicas. Essas formas que sistematicamente foram captadas ora em fotografia, ora em vídeo, sugerem a ideia de um corpo que já não está presente e se torna onnipresente e espiritual, que deixa as suas marcas e vestígios que se vão deteriorando com o tempo, até serem devolvidas de novo à terra.

Sendo esta provavelmente a ligação desejada da artista, que a conexão fosse diretamente com a terra e não de reaproveitar esses vestígios enquanto obra física e museológica (pela simbologia inerente), Mendieta tem pelo menos uma obra que pode contornar essa visão.

*Body Tracks (Rastros Corporales)*⁸⁴ é uma performance em torno do corpo político e feminino, que Ana Mendieta realizou em 1982, na Franklin Furnace em Nova Iorque. No espaço expositivo estariam três folhas de papel fixadas na parede e um recipiente no chão com sangue animal e têmpera que aguardavam a ação da performer. Mendieta vestida de branco incorporou a mistura vermelha nos braços e mãos dirigindo-se à superfície de papel onde sobre pressão e de braços levantados, deslizava o seu corpo lentamente deixando a impressão e representação do seu gesto corporal na folha. Evidencia-se no início de cada folha a impressão das mãos da artista e ao longo do seu movimento caído, a impressão do gesto corporal da ação. A ação foi repetida nas duas outras folhas em posições diferentes.

Considera-se que *Body Tracks*⁸⁵ pode ser um vestígio de uma ação pela sua perpetuação num suporte físico de papel.

Neste caso o vestígio torna-se igualmente importante de se preservar pela sua conotação iconográfica e simbólica retida por detrás da ação. Pelo facto de se tratar de uma ação representativa sobre o estatuto da mulher e consequentemente da usurpação do corpo feminino num determinado período histórico, importante de ser lembrado no presente e no futuro.

⁸³ Mendieta, Ana. 1981. Citação consultada em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-siluetas-series-mexico-t13357> [consultado a 8 de Agosto 2017]

⁸⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.20-21], p.22.

⁸⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.22-25], pp.23-25.

Segundo consta numa publicação descritiva escrita por Joanna S. Walker para a Tate Gallery, a artista mais tarde retirou as folhas da parede, com o intuito de as preservar como evidência documentada do evento:

*These pieces of paper were taken down from the wall by the artist later that evening in an attempt to preserve some documentary evidence of the event. They appear now as works of art in their own right in the collection of the Rose Art Museum at Brandeis University.*⁸⁶

Com base nesta obra e na atitude de Mendieta, poderá denotar-se um acréscimo significativo e demonstração simbólica sobre a importância arquivística relativamente ao *vestígio da Performance Art*.

2.3.3 | (A)pós, Angelina Nogueira

Angelina Nogueira é uma jovem artista e performer residente no Porto, que propõe temas relativos ao corpo, ao tempo, presença/ausência, memória e arquivos, manifestados pelos domínios da instalação, vídeo e performance.

(A)pós (2016)⁸⁷:

*Anos após. A voz das pedras. O pó dos dias. (A)pós. O passado revisitado. Infância. O trabalho como jogo e um corpo cuja ação se deixa mediar pelo acaso e pela intuição. A procura da essência através do movimento compulsivo da redução de matéria ao pó. O pó como metáfora do tempo. O tempo que passou. Retorno.*⁸⁸

Trata-se de uma performance que reconstrói memórias passadas, de ações realizadas na infância como o simples movimento de riscar pedras pequenas em superfícies maiores e com estas desenhar. Com base nesta brincadeira de criança, Angelina Nogueira apresentou, pela primeira através do Sintoma e no espaço da biblioteca de Serralves no Serralves em Festa (2016), uma ação duracional que consistia no ato incessante de riscar com variadas pedras moles coloridas sobre uma plataforma de tijolos de cimento. Ao longo da ação evidenciava-se uma marca gestual pictórica através do desenho e o desaparecimento da matéria (as pedras) que se transformam em pó. No entanto, esta ação aparentemente simples contrapõe-se com uma ação corporal de grande persistência

⁸⁶ Walker, Joana S. (2009). *The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta*. Tate's online jornal, p.3.

⁸⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.26-27], p.26.

⁸⁸ Nogueira, Angelina (2016).

a que a performer se sujeita, demonstrando uma postura de trabalho árduo e uma luta com as matérias, ora revisitada pela sonoridade ruidosa das pedras, ora pelas mudanças de postura de um corpo cansado. Gradualmente o cenário vai sendo moldado e preenchido tornando-se num espaço contemplativo e poético.

O resultado final combina a instalação, a pintura e a escultura, podendo este ser visto como um vestígio da sua performance.

Este vestígio que funciona como objeto artístico independente foi inserido posteriormente numa exposição que Angelina Nogueira realizou no final de 2016, intitulada de *Monstruário - (e)feitos (a)pós e outras histórias*, na Casa da Imagem em Vila Nova de Gaia.⁸⁹

Em conversa com a artista sobre a ideia de preservação do *vestígio da Performance Art*, Angelina referiu que teve a necessidade de arquivar não só o objeto resultante como também a matéria em si, o pó de pedra, que foi surgindo ao longo da sua performance. Uma matéria rochosa que se tornou porosa e que através dessa transformação adquiriu uma componente pictórica cromática. Intuitivamente, a artista decidiu utilizar tiras de fita-cola transparente como meio aglutinante, permitindo a recolha dos pigmentos e a sua futura utilização⁹⁰.

Estes vestígios foram de facto apresentados ao longo de uma das paredes da sua exposição em confronto com a plataforma cimentada, podendo num todo – a plataforma cimentada e as fitas – serem uma possibilidade de preservação e extensão da sua ação inicial.

2.4 | Considerações finais.

Pretendeu-se neste último ponto, *Anamnese: Do Museu (Mouseion) ao Vestígio da Performance Art*, propor uma reflexão mais incidente em torno do *vestígio da Performance Art* e a possibilidade da sua preservação no espaço museológico, traçando um percurso cronológico.

Neste seguimento, foi necessário criar e delinear uma sequência lógica de pensamento através de uma fundamentação histórica que auferisse valor à reflexão proposta.

Primeiro, considerou-se que seria importante, por um lado recolher informação sobre a origem etimológica do espaço do Museu e do arquivo, uma vez que estes são os espaços

⁸⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.28-29], p. 27

⁹⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.30], p. 28.

e meios que preservam a história e o seu passado, e por outro compreender a importância do vestígio pela disciplina que o estuda, a arqueologia, intimamente relacionada com os anteriores pressupostos. Deste modo percebeu-se a importância relativa à preservação de memórias e tempos passados, uma preocupação instituída pelo Museu, e a importância que o vestígio pode auferir a essa preservação.

Em segundo, voltando para a contemporaneidade, foi feita uma seleção de artistas consagrados e obras com um certo valor ou *status* artístico aceite pelo sistema institucional, que utilizassem o Museu, arquivo, coleção e vestígio como ferramenta de trabalho, como meio de associar a mesma lógica à preservação do vestígio da performance.

Por último, selecionaram-se artistas e obras da disciplina em questão, a *Performance Art*, que comportassem em si vestígios – de acordo com as definições anteriormente mencionadas, estando implícito assim o gesto performativo – e meios alternativos de preservação da ação pensados pelos próprios performers.

Serviu assim este levantamento histórico e análise interpretativa de base e fundamentação para o Capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

O Caso do Serviço de Artes Performativas em Serralves.

1| O *Tempo* cronológico.

O *Tempo cronológico* segue a lógica iniciada na primeira parte do Capítulo I, servindo como um exemplo mais específico e situado dos pontos anteriormente mencionados:

1.1. *O Museu (instituição) e a Performance Art (crítica institucional)* / 1.2. *Curadoria de Performance*.

Neste seguimento, visa contextualizar no tempo o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1.1 *Breve História do Museu de Arte Contemporânea de Serralves*) e a programação do Serviço de Artes Performativas (1.2. *A programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo*) de modo a criar uma perceção histórica sobre a integração de um Museu de Arte Contemporânea na cidade do Porto e em Portugal e a criação de um Serviço de Artes Performativas num Museu (cujos princípios metodológicos e programáticos escolhidos poderão ser vistos como uma extensão prática relacionada com a Curadoria de Performance/ Artes Performativas iniciada no ponto 1.2 do Capítulo I). Pretendeu-se também neste ponto dar ênfase à Coleção de Serralves com o intuito de perceber as estratégias desenvolvidas pelo Museu na inserção de uma disciplina efémera na sua coleção.

1.1 | Breve História do Museu de Arte Contemporânea de Serralves⁹¹

Os manifestantes exigiam “um museu ativo e válido para toda a gente”. E continuavam, descrevendo de forma programática as funções que um tal museu deveria assumir: “Um museu tem de ser um órgão vivo, fomentando e participando numa cultura dinâmica, arma como outras para a divulgação da cultura e a sua compreensão pela coletividade. Deve explicar e criticar à luz do nosso tempo as obras que guarda e defende [e] puls[ar] com vitalidade.”⁹²

Nos finais da década de 1980, a cidade do Porto defendeu que era necessária a implementação e a criação de um espaço cultural dedicado à exibição de arte dos seus tempos. Foi através desses impulsos que o Estado Português adquiriu em 1986 a Quinta de Serralves, que possuía a belíssima Casa de Serralves de estilo *Art Déco* e os seus grandiosos jardins adjacentes, para dar origem em 1987 a um Museu de Arte Moderna e Contemporânea sob a direção artística de Fernando Pernes. A Fundação de Serralves

⁹¹ Informação baseada no site da Fundação de Serralves, na secção Museu e História. [consultado a 29 de Agosto de 2017]

⁹² “O funeral do Museu Soares dos Reis”, in *Revista de Artes Plásticas*, nº4 (jun. 1974), p.37; cit. in Oliveira, p.83. em Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*, Porto: Fundação de Serralves, p.46.

propriamente dita inteirou-se em 1989, a cargo de Jorge Araújo, Teresa Andresen e Fernando Pernes.

Em 1999 foi projetado pelo arquiteto Siza Vieira um novo e maior espaço de arte, aquele que viria a ser o mais importante Museu de Arte Contemporânea em Portugal, que surge com o intuito de acompanhar e reestruturar os valores preconizados pelo sistemas museológicos na Europa em relação à arte e cultura contemporânea, e sobretudo reestabelecer uma ligação mais próxima para com a comunidade local.⁹³

Para além da projeção dos espaços das galerias e do auditório, as novas instalações também incluíram zonas de estudo e de lazer respetivamente, uma livraria, uma biblioteca, uma cafetaria e um restaurante de modo a proporcionar uma maior integração e acolhimento dos seus públicos.

Estas diversas zonas (à exceção da cafetaria e restaurante) têm como intuito o acolhimento das diversas atividades periódicas do Museu, como exposições temporárias (de entre as quais constam as mostras da Coleção de Serralves), programas educativos (visitas guiadas, workshops, oficinas), sessões públicas (conversas, mesas-redondas, conferências), espetáculos de dança, performance, música e cinema, assim como programas dedicados à arte e ao ambiente (usufruindo dos recantos do Parque de Serralves), apelando à reflexão, ao debate e ao diálogo sobre a arte e cultura contemporânea.

Ao longo do tempo notou-se igualmente uma preocupação em criar um espólio documental dessas atividades, capaz de delinear e preservar um percurso, através da edição de inúmeros catálogos, livros, etc, que podem ser consultados na Biblioteca de Serralves.

O Museu de Arte Contemporânea teve vários diretores após a direção artística de Fernando Pernes (1987-1996) na Casa de Serralves, tais como Vicente Todolí em 1996 que inaugura o posto como primeiro diretor artístico do Museu e João Fernandes como seu diretor adjunto; em 2003 João Fernandes foi nomeado diretor do Museu e Ulrich Loock, diretor adjunto e a partir de Janeiro de 2013 Suzanne Cotter assume as funções de diretora até hoje.

⁹³ O Museu de Arte Contemporânea de Serralves surge em resposta aos parâmetros preconizados pela crítica institucional mencionada no ponto 1.1 do Capítulo I, no contexto do panorama artístico e museológico em Portugal, com o objetivo de reformular todo um sistema museológico direcionando a sua missão para a implementação de arte contemporânea de acordo com as novas exigências defendidas pelos artistas e para o acolhimento de públicos diversificados, restabelecendo ligações com a comunidade local através das diversas atividades culturais e educativas programadas.

1.2 | A Programação do Serviço de Artes Performativas ao longo do tempo⁹⁴

O Serviço de Artes Performativas da Fundação de Serralves ficou a cargo de Cristina Grande, coordenadora e programadora do serviço desde 1990, e responsável pela programação de dança e performance do Auditório do Museu de Arte de Contemporânea de Serralves, desde 2000.

Junto de outros curadores (de entre os quais Pedro Rocha, curador e programador responsável pela área da música e *sound art* desde 1999) foi criada uma programação de dança, performance, música e cinema de excelência conjugada com as exposições temporárias do próprio Museu, tendo sido convidados grandes nomes do panorama artístico nacional e internacional contemporâneo.

Tal como Cristina Grande refere no catálogo *25 anos de Serralves*:

*Esta relação reflete-se num programa de artes performativas que propõe o cruzamento de experiências sob múltiplas formas e a implicação de uma diversidade de artistas da música, da dança, da performance, do teatro e do cinema, e também do campo de fronteiras difusas que caracteriza a interdisciplinaridade das práticas artísticas dos nossos dias.*⁹⁵

Um dos objetivos e ponto de partida da direção artística do Museu foi confrontar as diferentes programações dos serviços instituídos, intercalando questões e reflexões abordadas nas exposições com a restante programação realizada pelos diferentes serviços – educativo e de artes performativas.

*Esta dialética permanente com a programação do Museu é uma das marcas do Serviço de Artes Performativas.*⁹⁶

Contudo com a entrada da nova diretora artística no Museu em 2013, os pressupostos da programação das artes performativas deixaram de ser inteiramente associadas a ciclos ou exposições patentes no Museu, mas a empenhar uma estratégia programática de caráter mais institucional, isto é, *a programação passou a ser mais discutida em termos de estratégias institucionais, de relação com os públicos e articulação com a globalidade da programação de Serralves.*⁹⁷

⁹⁴ Optou-se por selecionar apenas certos eventos e linhas programáticas que mais se poderiam relacionar com o presente Relatório.

⁹⁵ Andrade, S. (2014), p.160.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Grande, Cristina; Rocha, Pedro citados em Andrade, S. (2014), p.161.

Neste seguimento e no seguimento descrito anteriormente sobre a *Curadoria de Performance* (1.2, Capítulo I), serve o presente ponto para enquadrar uma das estratégias curatoriais realizadas por um Serviço de Artes Performativas num Museu de Arte Contemporânea, através da exemplificação de alguns programas realizados ao longo do seu tempo. Como mencionado anteriormente, a curadoria de performance e das artes performativas fez-se a partir dos pressupostos curatoriais das artes visuais, e neste exemplo concreto do MACS e do SAP constata-se que ambas as atividades curatoriais iniciaram-se a partir de ciclos temáticos em constante diálogo. Mais se acrescenta que os programas e ciclos enunciados⁹⁸ foram selecionados mediante a sua relevância para este documento, para que se denote uma coerência e paralelismo do que foi mencionado no Capítulo I.

Em primeiro, deve-se referir um dos grandes eventos inaugurais no MACS, a exposição *Circa 68* (1999), que reuniu várias obras da coleção de Serralves assim como novas propostas com o intuito de destacar um período de grande relevância no contexto artístico e cultural do final do século XX, a década de 1960, através de obras de carácter experimental que questionavam o espaço museológico⁹⁹.

Do programa de dança e de música destacam-se um conjunto de peças, improvisações e comportamentos inconformistas que propuseram reinventar os espaços do Museu e do Parque através do uso do corpo. Foi o caso de Simoni Forti, Charlemagne Palestine e Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan.

Num outro contexto distingue-se o ciclo de dança e de música *Deformações e Distorções Num Pulmão Vermelho Vivo*¹⁰⁰ (2003), programado especificamente para o Auditório de Serralves, paralelo e em torno da exposição *Caged-Uncaged* de Francis Bacon, em que as peças programadas refletiam e representavam de vários modos o confronto existente entre o Ser Humano e a sua condição no mundo atual. Constataram do programa importantes obras e referências como *Disfigure Studies* de Meg Stuart/Damaged Goods; *Self Unfinished* de Xavier Le Roy; Francisco Camacho; *Good Boy* de

⁹⁸ No dia 27 de Março de 2017, a coordenadora Cristina Grande foi convidada para dar uma aula sobre o SAP à Pós-Graduação em Performance na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O conteúdo programático mencionado neste ponto foi desenvolvido a partir dessa apresentação.

⁹⁹ *Circa 68* provavelmente equipara-se a um modelo exemplar crítico em relação ao panorama museológico e artístico em Portugal. No caso das performances apresentadas, descendentes de uma crítica institucional, denota-se uma atitude inconformista que contribuiu para esse efeito – uma reformulação do sistema museológico. Esta menção é assim uma extensão do que foi apresentado no ponto 1.1 do Capítulo I, p.14.

¹⁰⁰ A importância de se referir o ciclo *Deformações e Distorções Num Pulmão Vermelho Vivo* deve-se ao facto de ter sido um programa realizado e delineado para o espaço do Auditório de Serralves, um espaço recentemente inserido no Museu, revelando assim a importância e a preocupação em se constituir um espaço abrangente, dedicado à apresentação das Artes Performativas.

Alain Buffard; Yamatsuka Eye; Phillip Jeck; *Homage do Francis Bacon* de Pierre Hérbet & Bob Ostertag's (Living Cinema) com Theo Bleckmann, entre outros.

Já o caso de *Improvisações/Colaborações*¹⁰¹ (2011-12) foi um importante ciclo multidisciplinar do Museu de Serralves contando com exposições e espetáculos de dança, música, cinema, entre outros, *que realçam a dedicação a uma prática artística pensada e aprofundada em particular no seio do movimento pós-modernista e mantendo-se muito presente até aos nossos dias*¹⁰². O ciclo integrou uma componente prática com vários artistas contemporâneos e jovens artistas com o objetivo de se cruzarem práticas artísticas que proporcionaram encontros, colaborações e criações de novos projetos e uma componente teórica dedicada à reflexão sobre o tempo contemporâneo, criada por convidados críticos e ensaístas especializados que contribuíram com textos para um conjunto de edições impressas e publicadas que poderiam ser arquivadas e compiladas numa *capa* ao longo do programa, disponibilizada pelo próprio Museu: (...) *Guarde-as consigo em cada evento e, para que possa garantir uma memória completa deste programa, junte-as na capa arquivadora, disponível no Museu.*¹⁰³

O exemplo do Trama – Festival de Artes Performativas¹⁰⁴ (2006-11), criado pelo SAP (representado por Cristina Grande e Pedro Rocha), juntamente com Rita Castro Neves (coordenadora do festival Brrr) e Paulo Vinhas (criador da Matéria Prima), torna-se num exemplo em como as artes performativas saíram do espaço do Museu e se difundiram pela cidade do Porto, onde por um período de seis edições anuais inauguraram *um modelo de ocupação da cidade*¹⁰⁵, revitalizando os espaços adormecidos e não-convencionais da cidade, fazendo chegar as mais recentes criações artísticas aos seus públicos.

O ciclo *Matérias Vitais*¹⁰⁶ realizado em 2013 associado à exposição *Vida Arte - Revelações de energias e movimentos da matéria* de Alberto Carneiro é também

¹⁰¹ O ciclo *Improvisações/Colaborações* torna-se importante de referir pela sugestão arquivística salientada pelo próprio programa. O intuito deste ciclo pretendia reforçar a importância da preservação e da memória sobre a programação (efémera) convidando o público a compilar pequenas edições teóricas que poderiam ser arquivadas numa capa fornecida pelo Museu, sendo equiparado a uma forma de colecionismo sobre um determinado tempo efémero – associando esta ideia à noção de arquivo descrito no ponto 2.1.1 do Capítulo I, p.23.

¹⁰² Grande, Cristina; Rocha, Pedro citados em Andrade, S. (2014), p.161.

¹⁰³ Citação consultada em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/early-works-de-trisha-brown-pela-trisha-brown-dance-company/> [consultado a 28 de Agosto de 2017]

¹⁰⁴ A menção ao festival Trama deve-se também por ser um exemplo memorável de uma programação de artes performativas do SAP que serviu de modelo a outras programações na cidade do Porto.

¹⁰⁵ Andrade, S. (2014), p.161.

¹⁰⁶ A menção ao ciclo *Matérias Vitais*, como o título indica, tornou-se importante de evidenciar por criar certos paralelismos de interesse à reflexão em torno dos *Vestígios da Performance Art*, nomeadamente a importância da relação entre a ação do corpo do performer e as matérias/objetos no espaço expositivo.

importante de evidenciar neste documento. No seguimento das reflexões e ações por parte de Alberto Carneiro que nas suas obras atribui novas formas de vida a elementos que provêm da natureza e inspirado no livro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* de Jane Bennett, *Matérias Vitais* estabelece um diálogo entre o corpo/a ação humana e a vida não-orgânica/objetos inanimados, com o objetivo de explorar e enaltecer uma certa energia intrínseca contida em ambos, seja pela sua fisicalidade ou pela sua sonoridade com a finalidade de criar “novos materialismos”. Do ciclo constaram nomes como Trajal Harral & Sarah Sze, Mette Ingvarsten, Ricardo Jacinto e Beatriz Cantinho, Alvin Lucier, entre outros.

Já mais recentemente, em 2015, foi programado o ciclo *Arquivar a Dança*, incluído na programação do Museu, onde a noção de arquivo em relação às artes performativas – mais especificamente em torno da dança contemporânea – foi questionada pelo facto de se tratar de uma disciplina efémera e instável difícil de se arquivar, dificultando a sua *transmissão, reconstituição e memória*¹⁰⁷.

Como mencionado no texto curatorial sobre o ciclo *Arquivar a Dança*, prevalecem as seguintes questões:

*De que forma pode este olhar para o passado, mais do que cristalizá-lo, contribuir para uma sua atualização, para a transformação do presente? Como pode a transmissão, ao identificar no passado novas possibilidades, abalar o conceito de original?*¹⁰⁸

Deste modo, o ciclo compôs-se com obras que refletiam essa problemática como por exemplo a peça *Sem título* (2000)¹⁰⁹ do coreógrafo Tino Seghal, interpretado pelos coreógrafos Andrew Hardwidge, Frank Willens e Boris Charmatz, que aborda a História da Dança do século XX através de movimentos e gestos marcantes que remontam à dança moderna e contemporânea como se de um arquivo performativo gestual ou um Museu da Dança¹¹⁰ se tratasse.

¹⁰⁷ Citação retirada e consultada em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/ciclo-arquivar-a-danca-untitled-2000-de-tino-seghal/> [consultado a 29 de Agosto de 2017]

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ *Arquivar a Dança* e *Untitled* (2000) por um lado são relevantes de se mencionarem pois propõem uma preocupação e estratégia de arquivo performativo suscitadas por parte do Museu e do coreógrafo, mas por outro contrapõe-se com a noção de arquivo e preservação de *Performance Art* mencionados no ponto 2 do Capítulo I (p.23 e p.32.), pela falta de imaterialidades resultantes, uma vez que o objetivo do autor será preservar o ato em si através do *reenactment* da História somente com o uso do próprio corpo.

¹¹⁰ Expressão retirada e consultada em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/ciclo-arquivar-a-danca-untitled-2000-de-tino-seghal/> [consultado a 29 de Agosto de 2017]

Faltaria enunciar muitos outros programas icónicos apresentados pelo SAP, sendo que dois deles são mencionados posteriormente – *O Museu como Performance* (2.1, Capítulo II) e o Serralves em Festa (2, Capítulo III) – mas a abordagem aos ciclos e programas supra referidos consegue de um modo geral identificar certas metodologias curatoriais exemplares utilizadas em diálogo com o Museu e com o Serviço de Artes Performativas, reivindicando desde o início e ao longo dos anos uma programação coesa e com uma forte identidade face ao reflexo de uma reformulação do sistema museológico.

1.3 | Coleção de Serralves: Performance.

A Coleção de Serralves conta com mais de 4300 obras, sendo que mais de 1700 pertencem inteiramente à Fundação de Serralves e as restantes provém de várias coleções privadas e públicas, encontrando-se em depósito. Inclui-se ainda na Coleção o conjunto de livros e edições de artistas que a Fundação foi editando ao longo dos anos.¹¹¹

*O ponto de partida da Coleção é o período histórico de mudança política, social e cultural que teve lugar em todo o mundo com a emergência de novos paradigmas artísticos.*¹¹²

A Coleção de Serralves reúne assim um conjunto de obras que abrangem diferentes manifestações e realidades contemporâneas a nível social, político e cultural desde a segunda metade do século XX, destacando-se as obras apresentadas na exposição inaugural, *Circa 68*, um ponto de viragem na história e no percurso artístico, uma característica marcante daquilo que viria a ser o propósito do Museu.

*Embora intimamente ligada à arte e às ideias do nosso passado recente, a Coleção tem como objetivo refletir sobre o modo como a arte atual também antecipa o seu futuro.*¹¹³

Com um percurso em ascensão, a Coleção representa uma seleção de artistas nacionais e internacionais de diferentes disciplinas artísticas desenvolvendo um importante acervo

¹¹¹ Informação consultada no site da Fundação de Serralves, na secção *A Coleção* [consultado a 29 de Agosto de 2017]

¹¹² Citação retirada do texto de apresentação, *A Coleção*, consultada no site da Fundação de Serralves, na secção *A Coleção* [consultado a 29 de Agosto de 2017]

¹¹³ Idem.

sobre a contemporaneidade, começando a tornarem-se disciplinas de relevância a arquitetura e a performance.

Esta preocupação em colecionar, preservar e conservar arte efémera foi tida igualmente por outras instituições que debateram através de estudos e conferências, métodos capazes de colecionar a performance, como é o caso do MoMA e da Tate Modern (que possui uma investigação sobre *Collecting the Performative*). Os principais métodos destacam-se na coleção e arquivo de documentos, fotografias, vídeos e na aquisição e preservação dos conceitos e ideias dos artistas para poderem ser reproduzidas e reinterpretadas sob instruções *a posteriori*.

A Fundação de Serralves também foi adquirindo na sua Coleção¹¹⁴ diversas obras performativas destacando-se principalmente: a vídeo-performance, cujos artistas utilizaram o suporte do vídeo como mediação de registo das ações realizadas; a fotografia e a aquisição de *conceitos* e *interpretações* de obras performativas, possibilitando ao próprio Museu o direito do *reenactment*, isto é, a reprodução da performance devidamente instruída pelo artista.

Da vídeo-performance constam por exemplo: *Three Relationship Studies (Shadow-Play, Imitations, Manipulations)* (1970) e *Three Frame Studies (Circle, Jump, Push)* (1969 – 1970) de Vito Acconci; *Documentation of Selected Works* (1971 – 1974) de Chris Burden; *Duet* (1972) e *Songdelay* (1973) de Joan Jonas; *Semiotics of the Kitchen* (1975) e *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, (1977) de Martha Rosler; *Avesso* (2011) de !Von Calhau!; *Hand Movie* (1966); *Volleyball* (foot film) (1967); *Trio Film* (1968) e *Line* (1969) de Yvonne Rainer, *Body Tracks (Blood Sign #2)* (1974) de Ana Mendieta, entre outros.

Da fotografia enquanto registo documental consta pelo menos um exemplo: *Les 7 heures de la Biennale: Opération 7 jours d'Alvess*¹¹⁵, (1971) de Manuel Alvess, um registo de uma performance do artista português realizada na Bienal de Paris. Durante sete dias Alvess corre por uma hora em torno da exposição, vestido de atleta e com uma t-shirt diferente identificando o dia da semana.¹¹⁶ A última t-shirt utilizada, *Dimanche*¹¹⁷, foi também adquirida para a Coleção do MACS.

¹¹⁴ (2009). *Serralves 2009: A Coleção, Imagens. Uma Exposição em três partes e obras permanentes no Parque*, Fundação de Serralves, Porto

¹¹⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.31], p.30.

¹¹⁶ (2017). *Artes incoerentes: O cabinet de Alvess*, Obras da Coleção de Serralves. Roteiro da Exposição na Galeria Centro de Arte de Ovar. Fundação de Serralves – Exposições Itinerantes.

¹¹⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.32], p.31.

No seguimento do suporte fotográfico mas com uma intenção e finalidade distinta poder-se-ia evidenciar a obra de Helena Almeida, como é o caso de *Tela rosa para vestir* (1969), onde a artista perante a objetiva convoca e manipula o seu corpo enquanto suporte de criação e representação questionando os limites do espaço pictórico e a categoria da pintura. Como a artista afirma: *A minha pintura é o meu corpo, a minha obra é o meu corpo*.

Na categoria concreta da performance ou neste caso atuação ao vivo, o Museu adquiriu os conceitos e o direito de reprodução de obras de Tino Seghal: *This is New* (2003) e *This is About* (2003).

Seghal é um artista que cria imaterialidades conceptuais através do corpo. A prática do artista consiste em instruir a sua obra performativa a intérpretes, ensinando-os a *utilizarem o seu corpo, voz e personalidade, capacitando-os de interpretarem um conjunto de regras específicas*¹¹⁸ da sua autoria.

Uma característica marcante que o distingue é o facto de a sua obra existir somente no momento de performance e ser restrita a sua documentação audiovisual.¹¹⁹ No entanto a sua obra é passível de ser exibida, vendida e colecionada e posteriormente reinterpretada assim que uma instituição a adquiere.

Estes três exemplos demonstram as formas mais convencionais de colecionar, arquivar e preservar a *Performance Art*, sendo que o último consiste numa obra intangível por não haver qualquer registo físico se não a palavra do artista. Mas serão estas as únicas três formas de o fazer?

Não haverá espaço para pensar o *vestígio da performance* como mais uma hipótese de preservação?

Na pesquisa às obras da coleção da Fundação de Serralves aliadas à *Performance Art* surgiu um outro exemplo que poderá estar relacionado com a questão anterior. Trata-se da obra *Crash Music* (1991) de João Paulo Feliciano adquirida em 2009¹²⁰ pela Fundação enquanto instalação / escultura. No entanto esta obra provém de uma performance¹²¹ demonstrada posteriormente no próprio Museu em 2011 no âmbito do

¹¹⁸ Julin, Richard (2008). *Tino Seghal*, Magazine III. <https://www.magasin3.com/en/pressrelease/tino-seghal/> [Consultado a 3 de Setembro de 2017]

¹¹⁹ Note-se que no site de Serralves, na secção *A Coleção* apenas é mencionada a ficha técnica da performance adquirida, abstinente de qualquer identidade visual.

¹²⁰ Consultar <https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-artista/> » Feliciano, João Paulo. [Consultado a 6 de Novembro de 2017]

¹²¹ A performance *Crash Music* poderá ser consultada em: <https://www.youtube.com/watch?v=yJc2vWFacPY> [Consultado a 6 de Novembro de 2017]

ciclo Improvisações/Colaborações. A performance baseia-se na projeção sucessiva e violenta de cerca de cinquenta discos de vinil contra uma parede, cujos resquícios de discos quebrados permanecem e acumulam-se no espaço envolvente.

Contudo os exemplos revelados no próximo ponto poderão dar uma continuidade a este último exemplo, mas também irão pôr em causa aspetos relacionados com os modos de colecionar, arquivar e preservar pelo contexto espacial em que se inserem.

2| O Espaço: O Museu como Performance.

O Espaço: O Museu como Performance, visa contextualizar um programa específico do SAP no Museu, que se torna um exemplo de estudo de toda a reflexão iniciada anteriormente no ponto 2 do Capítulo I. Para além de ser feita uma primeira apresentação ao programa MCP (2.1), foram seleccionadas performances da 1ª e 2ª edição (2.2) que numa visão interpretativa e pessoal poderão ser casos de performances com claros indícios de vestígios onde a implicação do gesto é evidente. Mas ao contrário dos exemplos referidos no ponto 2.3 do Capítulo I, estas performances não foram inicialmente concebidas tendo como preocupação a sua preservação no espaço, e por isso irão levantar questões subordinadas a essa problemática.

No caso de Alex Cecchetti e Anastasia AX (artistas da primeira edição) denota-se uma evidência mais concreta na relação com o vestígio pós-performance, relacionando-se até com os exemplos mencionados no ponto 2.3 do Capítulo I, mas no caso dos Quarto e de Gustavo Ciríaco (artistas da segunda edição) a conexão realizada será uma visão pessoal e moldada segundo hipóteses resultantes da reflexão sobre a temática principal adquirida ao longo deste processo.

2.1 | O Museu como Performance.

O Museu como Performance – iniciado em 2015 pelos comissários Cristina Grande, Ricardo Nicolau e Pedro Rocha, respetivamente programadores de dança e performance, artes visuais e música do Museu de Arte Contemporânea de Serralves – pretende ocupar o espaço museológico, durante dois dias consecutivos anuais, com uma programação específica e transdisciplinar dedicada exclusivamente ao conceito

abrangente de *performance*, cruzando as artes visuais com as diferentes artes performativas contemporâneas (dança, teatro, música e cinema).

O projeto curatorial pretende confrontar e questionar os contextos dos dias de hoje tanto da arte como da vida e inserir essas reflexões dentro do espaço institucional. Visa igualmente à ativação dos variados espaços físicos do Museu, como o espaço arquitetónico interno do Museu e como o exterior circundante natural, como o Parque e/ou os seus cantos mais recônditos, proporcionando experiências sensoriais distintas.

Nas palavras dos curadores predominam as seguintes questões:

*Qual é a relação entre uma exposição e a apresentação no espaço museológico de trabalhos efêmeros, que vivem do tempo tanto ou mais que do espaço?; A inclusão da performance refuta a discussão da relação do Museu com os seus públicos?; O que é que explica a prevalência de artistas visuais que se dedicam hoje à performance – as motivações terão semelhanças com a aproximação, nos anos 1960, entre artistas, bailarinos, coreógrafos e músicos?; Como poderá o Museu de arte contemporânea estudar, divulgar e colecionar performance?*¹²²

Com base nos anteriores pressupostos, os artistas e respetivas obras escolhidas, ecoam e ponderam sobre os mesmos, tendo em conta o tempo e espaço inseridos: desde projetos que ocupam o interior do Museu – *Hall*, salas de exposição, Biblioteca, Foyer do Auditório e Auditório – que contaminam o normal fluxo dos espaços através de outros múltiplos sentidos; e obras que se incidem nos jardins, perturbando a sua natureza silenciosa e introspetiva.

As obras apresentadas confrontam-se entre diferentes *tempos* de duração, onde se por um lado uns conseguem levar à exaustão, outros são de tal modo efêmeros que necessitam de uma segunda visualização quando esta é possível e programada.

Ao espectador também lhe é conferido uma postura performativa pelo modo com que é realizada a programação, exigindo deste uma circulação ativa pelos espaços do Museu.

Intercalam-se diferentes momentos sensoriais dentro do poético e da quietude, a momentos de grande intensidade racional e física.

2.2| Os Vestígios da Performance no Museu.

Os Vestígios da Performance no Museu, conforme indicado anteriormente, tenta seguir a lógica do ponto 2 do Capítulo I em torno do *vestígio da Performance Art* tendo como

¹²² Grande, Cristina; Rocha, Pedro; Nicolau, Ricardo (2016). *O Museu como Performance*, Citação retirada do Roteiro: *O Museu como Performance*.

base elucidativa o evento da programação do SAP que mais se adequa a essa reflexão: *O Museu como Performance*.

Averiguando a programação de cada edição (1ª e 2ª), tendo oportunidade de assistir a ambas as edições, foram selecionadas as performances que se consideram pertinentes a esta proposta, isto é, performances que utilizaram materialidades diferentes e que através da ação performativa deixaram no espaço do Museu os seus vestígios com clara evidência do gesto corporal.

Serve assim o presente ponto para descrever, interpretar e questionar essas obras centrando-se no cerne da questão: porque não se preservam os vestígios da *Performance Art*?

2.2.1| 1ª Edição

Mary & William, Alex Cecchetti.

Alex Cecchetti, (Terri, Itália, 1977) artista, coreógrafo e poeta apresentou em 2015 duas performances, *Walking Backwards* e *Mary & William*¹²³, respetivamente no Parque de Serralves e na Biblioteca do Museu.

A que interessa abordar para este caso de estudo é a segunda, uma performance que é dirigida especificamente à audiência em que Cecchetti ao longo da performance vai contando uma história de um modo persuasivo, gesticulando expressões e criando pequenas coreografias no espaço que gradualmente vão moldando o imaginário de cada espectador através do desenho.

Esta componente visual é a parte mais marcante desta performance devido às materialidades utilizadas e o modo como as formas são captadas e inscritas na superfície: utilizando frutos silvestres (amoras e framboesas) que por um lado são comestíveis e por outro a matéria de desenho, o artista, aquando a sua narrativa e as suas ações coreográficas repentinas e espontâneas, regista os movimentos desempenhados na parede da Biblioteca, sendo estes desenhos um prolongamento do conto e da ação apresentada. A parede ao longo da performance vai ganhando forma visual com o desenho, que usufrui da sua horizontalidade como da sua verticalidade.

Estes registos visuais servem de artefactos mnemónicos, podendo estes registos servirem como vestígios da performance, tal como mencionado em *O(s) Vestígio(s)*

¹²³ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.33-36], pp.32-33.

Performativo(s) e a Implicação do Gesto Performativo no Capítulo I (2.3), semelhantes ao procedimento utilizado por Yves Klein ou até Ana Mendieta.

Analisando também outras obras de Cecchetti¹²⁴, denota-se que o artista utiliza metodologias semelhantes para criar pinturas e desenhos em folhas ou telas de variadas dimensões, cujo resultado é atribuído um valor artístico e institucional.

A questão que se levanta: porque não preservar esta extensão direta proveniente da ação que comporta uma maior proximidade à ação física do artista? Porque não preservar este vestígio?

Claro que ao sugerir esta reflexão em torno deste caso específico, surgem outras questões, em relação ao método de preservação e conservação do vestígio e ao espaço de exibição, uma vez que *Mary & William* foi realizada diretamente numa parede do Museu.

A ideia aqui é realçar a importância que a preservação do vestígio da performance poderá adquirir em termos futuros. No entanto, tem-se consciência que para tal ser feito, ter-se-ia possivelmente de fazer uma reformulação prévia do pensamento curatorial sobre as estratégias utilizadas na receção da performance, e intervir com uma equipa especializada em preservação e conservação que criariam uma finalidade distinta da proposta inicial dentro do espaço do Museu.

Exile, Anastasia Ax & Lars Siltberg.

Anastasia AX, (1979) artista e performer sueca apresentou em Serralves em 2015, a performance *Exile*¹²⁵ em colaboração com Lars Siltberg, no Átrio (Hall) do Museu.

A artista usa recorrentemente nas suas obras processos e conceitos ligados à construção, desconstrução e destruição realizados através da fisicalidade do corpo sobre diversos tipos de materialidades.

Em *Exile* a intervenção corporal é realizada sobre uma enorme estrutura escultórica feita a partir de placas e objetos de gesso previamente instaladas no espaço de atuação. Nesta estrutura Anastasia AX instiga um conjunto de diferentes ações agressivas – com o uso das mãos e dos pés os elementos estruturais sofrem agressões físicas e são embatidos contra o chão e outras superfícies – que moldam e remodelam a sua imagem cenográfica originando um espaço caótico e em ruína. Às suas atitudes explosivas é expelida tinta

¹²⁴ Consultar as obras *Blue Birds* e *Dancing with a Teapot* no website de Alex Cecchetti em <http://www.alexcecchetti.com/>

¹²⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.37-40], pp. 34-35

preta que demarca o seu espaço de intervenção. Exaltando esta atitude enérgica é feita ainda uma amplificação sonora dos gestos e quedas de objetos captada e processada por Siltberg através de microfones espalhados no espaço.

Num cenário de ruína total, desconstruído, destruído e enegrecido pela performer, são convidados posteriormente profissionais como arqueólogos e conservadores com o intuito de intervirem nesse espaço, registarem e classificarem os vestígios sobrantes e recolherem pequenos fragmentos do cenário para servirem de arquivo à artista.¹²⁶ As matérias sobrantes são por vezes guardadas em pequenos sacos de plástico ou são compilados individualmente em pequenas caixas configurando uma nova extensão da obra, isto é, estes novos objetos tornam-se independentes enquanto objetos artísticos mas não deixam de ser resultantes da ação passada.¹²⁷

Daniel Pedersen. Perhaps once again creativity and destruction, at least in the art there is a catharsis, a will to purge. That the action will enact the violence as a placebo, in the name of... a kind of performed pain.

*Anastasia AX. My work with archaeologist, there is an element in that. It has to do with patching things together again. I want to save parts for my archive. Perhaps I have reached a point where I suddenly have a need for my personal archive? Perhaps to figure out my history?*¹²⁸

Neste pequeno excerto, Anastasia sugere que ao arquivar parte da instalação realizada consegue delinear a sua própria história enquanto pessoa, artista e provavelmente aludir aos momentos da sua ação passada. Não somente aludir às ações matéricas mas ao que elas poderão representar: uma memória de processos destrutivos e violentos implicados nas ações, provenientes de possíveis causas políticas e sociais implícitas no título: *Exile*. Noutras apresentações sobre *Exile*, a artista permite que os espectadores levem com eles pedaços da instalação final de modo a avivar as suas memórias da performance, o que permite igualmente fornecer uma conexão mais direta com as mesmas. Tal como Anastasia explica e passo a citar:

AA. Is memory trustworthy? Memories are not static. In that way even a framed artwork is changed every time one looks at it since we as persons have changed since the last time. The matter is a kind of key. Even in the most material is there a spiritual aspect. And perhaps that is the most appealing part of letting people taking parts of the artwork with

¹²⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.41-46], pp. 36-38.

¹²⁷ A estratégia utilizada nesta obra serviu igualmente de apoio conceptual e estético para a concretização do terceiro momento de *Archives Vivants #3 Pós-Performance – Vestígios*, p.98. Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 143-171.

¹²⁸ Excerto de uma entrevista realizada a Anastasia AX por Daniel Pedersen, transcrito a partir do catálogo da Live Arts Week: XING, (2017), *Live Arts Week VI*, Bologna, p. 101.

*them. They take some of that energy with them, and perhaps they even in some strange way preserve it.*¹²⁹

O vestígio e o seu arquivo nesta obra poderão servir para reforçar a memória de um caos resultante de ações do Ser Humano pertencentes a um passado, permitindo através da sua revisitação refletir e reconfigurar as ações futuras.¹³⁰

Mas tal como AX menciona na entrevista, a preservação da sua performance *Exile* é dificultada pela sua dimensão instalativa e escultórica que lhe é inerente, por ser uma obra que não pode ser transportada de um ponto ou para outro e apenas ser preservada na sua totalidade por um período de tempo (daí a artista optar por retirar fragmentos da obra e preservar esses objetos)¹³¹. Neste seguimento, o resultado de *Exile* apesar de poder ser considerado como um vestígio da sua performance, levanta uma importante questão sobre a sua ocupação espacial.

Será, que neste contexto, deveria ser pensado um Museu apenas para a concretização da *Performance Art*?

2.2.2| 2ª Edição

Corda Duracional, Quarto.

Quarto é a denominação do duo brasileiro Leandro Zappala & Anna Mesquita (Petrópolis, Brasil, 1984; Petrópolis, Brasil, 1975). A sua obra performativa e coreográfica baseia-se primordialmente em questões de resistência e resiliência corporal levando o corpo à sua exaustão e limite manifestado através da durabilidade excessiva das peças, da repetição exaustiva de gestos e ações mecânicas e coordenação de materiais que contribuem para estes *contra-tempos corporais*.

Em Serralves apresentaram a performance *Corda Duracional*¹³², uma peça de três horas em torno do esforço corporal que manipula, constrói, desconstrói, desenha e reverbera um material intenso, uma corda negra de 1000 metros de comprimento que desde a sua primeira atividade não parece parar ou repousar no espaço durante as longas três horas. Os performers encobertos nas suas vestes de trabalho vão gradualmente percorrendo o espaço de atuação desenvolvendo gestos e ações consecutivas com intenso fervor.

¹²⁹ AX, Anastasia; Pedersen, Daniel, (2017) p. 102.

¹³⁰ Esta abordagem pode ser comparada ao objetivo suscitado na obra de Mark Dion (2.2.4, Capítulo I, p. 31), na medida em que os vestígios servem para delinear uma narrativa histórica sobre um determinado período de tempo.

¹³¹ Denota-se uma semelhança estratégica do ponto de vista conceptual e artístico em torno do arquivo e preservação do vestígio, com a obra de Angelina Nogueira referida no ponto 2.3.3 do Capítulo I, p.36.

¹³² Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.47-48], p. 39.

Quanto ao resultado final o espectador não chega a ter acesso, por ser convidado a sair do espaço de atuação passadas as três horas.

A proposta neste caso referente ao vestígio (e esta abordagem é meramente uma interpretação) seria em torno do objeto utilizado, a corda de 1000 metros. Não somente a corda enquanto objeto, mas sim as formas criadas pela manipulação gestual dos performers que remetem para uma espécie de desenho escultórico inserido no espaço,¹³³ onde está implícito o gesto performativo referido anteriormente no Capítulo I (2.3). Isto é, a última forma realizada com a corda que permanecesse no espaço seria considerado o vestígio da performance.

Uma vez mais problematiza-se a questão do material e do espaço. Por um lado por se tratar de um objeto de grandes dimensões que não poderia ser transportado ou alterado do seu contexto espacial, pois perderia a sua conexão com a implicação do gesto performativo. Por outro lado, porque o vestígio final se encontra inserido num espaço, o chão do Museu, que não pode albergar permanentemente um só objeto.

Gentileza de um Gigante, Gustavo Ciríaco.

A obra de Gustavo Ciríaco (Rio de Janeiro, 1969) percorre as artes visuais e as artes performativas, utilizando e explorando diversos dispositivos visuais, como a fotografia, o vídeo, o texto, assim como meios expositivos, podendo situar-se entre o espaço de galeria e do teatro.

*Gentileza de um Gigante*¹³⁴ confina-se a uma mesa, a uma mulher e a um homem. Num ambiente denso, introspetivo e poético surgem iluminados os performers Ana Trincão e Tiago Barbosa que assumem o papel de duas personagens gigantes desnudadas circundando aquilo que virá ser um mundo em miniatura.

No decorrer da performance são criadas ações e gestualidades que manipulam pequenos objetos e materiais orgânicos e inorgânicos, delicados e rudes, que originam diferentes cenários e paisagens matéricas efémeras.

Segundo Ciríaco, neste trabalho *os corpos de um homem e de uma mulher movem-se e são ao mesmo tempo figura e fundo, corpos gigantes que ora se espelham no que constroem, ora se veem como donos provisórios de um território, onde manipulam materiais que dão origem a montanhas, vales, rios, planícies [...]*.¹³⁵

¹³³ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.49-50], p. 40.

¹³⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.51-52], p. 41.

¹³⁵ Citação consultada em: <http://gustavociria.co/trabalhos/gentileza-de-um-gigante/> [consultado a 20 de Agosto 2017]

Idealiza-se um confronto paradoxal entre o poder da mão humana, que constrói *um mundo feito à sua medida*¹³⁶ e as suas repercussões tidas a longo prazo resultando numa desconstrução e destruição do seu habitat natural.

Ao longo da ação em *Gentileza de um Gigante*, foram criados vários momentos com o corpo e as diferentes materialidades, apelando à ideia de construção, destruição e (re/des)construção, resultando subsequentemente vários vestígios que em certos momentos apontavam para uma forte presença visual dos gestos realizados.¹³⁷

Pela ideia de rotatividade matérica inerente à própria criação da performance, os vestígios que poderiam ser preservados seriam os referentes aos últimos resíduos deixados no espaço de atuação, sendo estes um registo conclusivo de toda a ação passada e acumulada. Neste caso em específico o modo de preservação poderia ser facilitado, uma vez que foi usado um objeto físico, uma mesa, que serviria de suporte arquivístico capaz de decalcar partes da ação gestual e armazenar as materialidades e vestígios resultantes.¹³⁸

2.3 | Considerações finais:

Entendeu-se que ao apresentar e descrever as quatro performances selecionadas do *Museu como Performance*, surgiram várias questões referentes à sua preservação e conservação dentro do espaço do Museu.

Tentou-se criar um paralelismo com as obras mencionadas no ponto 2.3 do Capítulo I, mas conforme sugerido inicialmente neste ponto, estas performances não foram pensadas pelos seus intervenientes (à exceção de Anastasia AX) como obras possíveis de serem preservadas e conservadas *a posteriori*.

Note-se que o objetivo aqui não seria de demonstrar modos de preservação e conservação das mesmas, mas passou apenas por tentar elencar a importância que o *vestígio da Performance Art* poderia ter para a sua linearidade histórica, em termos conceptuais e estéticos, se fosse devidamente preservado e conservado.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.53-54], p. 42. Consultar mais em: <http://gustavociria.co/trabalhos/gentileza-de-um-gigante/> [consultado a 20 de Agosto 2017]

¹³⁸ Poderá ser feita uma associação à proposta de Angelina Nogueira (*A)pós* (2016), por existir um suporte físico capaz de alojar o vestígio e o mesmo ser transportável. Consultar o ponto 2.3.3 do Capítulo I, p.36 e ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.26-27], p.26.

Capítulo III

Vestígios de um estágio.

1 | Cronograma sobre *vestígios de um estágio*.

Vestígios de um estágio apresenta-se como um dos momentos mais importantes e decisivos ao longo do último ano letivo do mestrado.

Foi atribuído um título um tanto poético para melhor demonstrar em que consistiu a estrutura basilar do processo deste estágio curricular. Também as experiências vividas do processo de estágio deixaram vestígios, ou seja, persistem todas essas memórias presenciais da passagem pelo Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Por analogia aos conteúdos apresentados anteriormente em *Anamnese: Do Museu (Mouseion) ao Vestígio da Performance Art* no Capítulo I, sobre o conceito de Museu, arquivo e vestígio, o presente Capítulo resulta de uma concatenação de teor arquivístico, compilando referências e propondo marcas residuais, relevantes para novos e futuros processos metodológicos no âmbito do trabalho curatorial, da programação e da produção no contexto profissional.

Este Capítulo vem identificar um percurso e um cronograma de trabalho (que decorreu em paralelo à reflexão constada no Capítulo I e II), correspondente às atividades/ações desenvolvidas no estágio no período compreendido entre 7 de Setembro de 2016 e 30 de Junho de 2017¹³⁹, no Serviço de Artes Performativas.

Apesar de transparecer a olho nu uma posição pontual no espaço museológico, este serviço que se caracteriza como um serviço transdisciplinar, possui um ritmo de trabalho antagónico que requer uma complexidade e presença física e intelectual densa por parte de toda a equipa do serviço ao longo do ano. Mais se acrescenta que a dinâmica de toda a programação e produção das atividades em vários dos casos se sobrepõe¹⁴⁰, desenrolando-se em simultâneo trabalho que poderá pertencer ainda a um passado próximo, ao presente, como a um futuro próximo.

Sublinha-se ainda, que de todas as atividades apresentadas pelo SAP, nem todas necessitaram do mesmo grau de acompanhamento, tendo talvez maior ênfase as atividades de maior dimensão e com necessidades teóricas e práticas mais aprofundadas. Deste modo serão enunciados os diferentes projetos fornecidos ao longo do estágio que

¹³⁹ Foi proposto pelo Serviço de Artes Performativas a possibilidade de prolongar o período de estágio, de modo a completar a experiência e assim acompanhar eventos relevantes como o festival DDD e o Serralves em Festa.

¹⁴⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II). [Tabela 1], p. 44.

como se poderá constatar em alguns casos, no decorrer deste Capítulo, uns serão mais desenvolvidos do que outros consoante o seu grau de envolvimento.¹⁴¹

Subdividindo as diferentes atividades em subcapítulos, todas elas respeitarão o seu devido percurso cronológico, e em termos de estrutura respeitarão dois pontos: uma apresentação breve sobre o seu conteúdo conceptual e as tarefas, experiências e aprendizagens obtidas enquanto estagiária.

A elaboração deste cronograma foi concretizado graças aos registos diarísticos pessoais desenvolvidos – datas, anotações e descrição de tarefas – assim como com base no arquivo documental que se foi adquirindo ao longo de cada atividade – pastas com textos de *Newsletters*, *Press Releases*, postais, folhas de sala, troca de *e-mails*, etc.

Em suma, este Capítulo descritivo relata e reflete a presença e as “ações performativas” da estagiária, e recolha dos respetivos *vestígios*, possibilitados pelo estágio no Serviço de Artes Performativas, dentro de um período de tempo.¹⁴²

¹⁴¹ Apenas uma proposta não foi mencionada (*Tempestarii* de Stephen O'Malley) por não ter tido o mesmo grau de envolvimento.

¹⁴² Note-se que as aprendizagens e ferramentas adquiridas ao longo do período de estágio proporcionaram estratégias mais eficazes em termos curatoriais e de produção para a conceção do projeto *Archives Vivants*, que relembre-se foi realizado pós-estágio, entre Junho e Agosto de 2017. Ver Apêndice A (documental), p.101 e Apêndice B (Iconográfico, Vol. II), pp.181-192.

1.1| O Museu como Performance. 17 e 18 de Setembro de 2016 | Performance

- Apresentação.

Tendo já contextualizado o objetivo do *Museu como Performance* anteriormente no ponto 2.1 do Capítulo II, optou-se por inserir neste ponto a estrutura de programação do evento, como posteriormente uma breve apresentação de cada artista e obra (fazendo as devidas remissões para o Apêndice Iconográfico), para uma melhor compreensão do próprio evento em si e por se tratar de um evento de grande relevância neste documento. A ordem de apresentação faz-se de acordo com a ordem de ocorrência no próprio MCP.

- Programação:

SÁBADO

15h00 > SALLY GOLDING & SPATIAL, 30', Galerias do Museu

16h00 > RAMIRO GUERREIRO, *Portfolio — La Pubblicità*, 20', Biblioteca

16h30 > PEDRO LOPES *Gramophone Topologies*, 30', Foyer do Auditório

17h30 > CALLY SPOONER *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Anymatter*, 2014, 15', Hall do Museu

18h00 > QUARTO (LEANDRO ZAPPALA & ANNA MESQUITA), *Durational Rope [Corda Duracional]*, 2014, 180', Galerias do Museu

18h30 > RAMIRO GUERREIRO *J. W. Thorning em Chamarande*, 45', Biblioteca

19h30 > CALLY SPOONER *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Anymatter*, 2014, 15', Hall do Museu

20h00 > SALLY GOLDING, *Face of an other*, 15', Parque

DOMINGO

15h00 > RAMIRO GUERREIRO, *Portfolio — La Pubblicità*, 20', Biblioteca

15h30 > GUSTAVO CIRÍACO, *Gentileza de um Gigante*, 70', Galerias do Museu

16h30 > CALLY SPOONER *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Anymatter*, 2014, 15', Hall do Museu

17h00 > RAMIRO GUERREIRO *J. W. Thorning em Chamarande*, 45', Biblioteca

18h00 > MEL O'CALLAGHAN, *Ensemble*, 15', Parque

18h30 > GUSTAVO CIRÍACO, *Gentileza de um Gigante*, 70', Galerias do Museu

19h30 > CALLY SPOONER *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Anymatter*, 2014, 15', Hall do Museu

20h00 > JASSEM HINDI, KEITH HENNESSY & EOGHAN RYAN, *future friend/ships*, 50', Auditório

- Sally Golding & Spatial / Sally Golding

Sally Golding (Austrália/Reino Unido) é uma artista multimédia, que abriu a programação do MCP com uma primeira performance em colaboração com Spatial (Matt Spendlove, Reino Unido) um artista multimédia ligado à música eletrónica, inserida nas Galerias do Museu, e com a apresentação de uma segunda performance em nome singular intitulada de *Face of an Other*, realizada nos Jardins do Parque, mais concretamente nas Clareiras das Azinheiras, exterior ao Museu.

Ambas as performances têm características em comum incidindo-se na combinação de projeção de luzes/imagens, composições lumínicas que corroboram com composições sonoras. Recorrendo a diversos dispositivos geradores de luz e som, foram criadas em espaços sombrios – sala escura e parque à noite – *inquietantes e hipnóticas distorções visuais* que exploram as *noções do grotesco e do sinistro no seio das obsessões ligadas à estética do terror*.¹⁴³

Na primeira performance¹⁴⁴, encarado como um live-set “óptico-sónico”, com duração de trinta minutos, o espectador é recebido pela submersão da completa escuridão da sala, na qual terá de permanecer até ao fim. Posteriormente através da consonância entre as frequências de luz e som emitidos, é criado um ambiente epilético polirrítmico, recorrendo a dispositivos analógicos como *flashes* de câmara e unidades estroboscópicas de laboratório, como dispositivos digitais recorrendo à programação digital.

Em *Face of an Other*¹⁴⁵, a performance foi apresentada num espaço recôndito e escuro do jardim pelas 20 horas, e no seu seio encontrava-se a artista iluminada por uma projeção. Acompanhada por um som de fundo obsessivo e sinistro, surgiam projeções fantasmagóricas e fragmentadas que incidiam no próprio corpo da artista. Aqui as pequenas ações de Golding foram enfatizadas pela presença de todo o sistema audiovisual envolvente.

¹⁴³ Citação retirada do texto descritivo sobre Sally Golding disponibilizado em.

<https://www.serralves.pt/pt/atividades/o-museu-como-performance-2016/> [consultado a 15 de Dezembro de 2016]

¹⁴⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.55-56], p. 45.

¹⁴⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.63-64], p. 49.

- **Ramiro Guerreiro** (Lisboa, Portugal, 1978) é um artista visual que dedica a sua prática ao desenho, fotografia, instalação e mais recentemente à performance. Em Serralves apresentou duas peças na Biblioteca pelo cariz introspetivo das mesmas: *Portfolio — La Pubblicità*¹⁴⁶ e uma conferência-performance, *J. W. Thorning em Chamarande*.¹⁴⁷

A primeira performance consiste no folhear de um livro de pano de grandes dimensões realizado pelo artista, que lentamente nos vai revelando uma compilação seleccionada de pinturas que refletem um olhar atual sobre um passado relacionado com o vocabulário da arquitetura, publicidade e *design* modernistas.

A segunda trata-se de uma conferência-performance ficcionada (ou não), apresentada ao público através da projeção de imagens com trabalhos idealizados por J.W. Thorning para o parque do Castelo de Chamarande, nos arredores de Paris. Ramiro baseia-se em materiais que encontra no próprio Castelo ao longo de uma residência artística realizada em 2010.

- **Pedro Lopes** (Cascais, Portugal, 1986) tem-se dedicado nos últimos oito anos à música experimental centrando-se no gira-discos como ferramenta de trabalho. No entanto apresentou no Foyer do Auditório, *Gramophone Topologies*¹⁴⁸, uma performance que explora gestos e sons em torno do objeto do gramofone: um objeto obsoleto, hoje em dia, mas que contraditoriamente foi precursor de todos os meios de reprodução e gravação.

A performance no Foyer foi desempenhada num ambiente intimista o que proporcionou à audiência uma maior intensidade entre a manipulação delicada dos gramofones e os sons reproduzidos.

- A performance de **Cally Spooner** (Ascot, Reino Unido, 1983) teve lugar no Hall do Museu, onde ecoava a voz envolvente da cantora lírica e soprano Veronika Benning, intérprete de *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated in Any Manner*¹⁴⁹. Em sincronia exata com um painel de leds instalado em permanência no espaço de apresentação, a cantora interpretava frases críticas que ali surgiam, fruto de uma compilação e apropriação dos comentários que os

¹⁴⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.57], p. 46.

¹⁴⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.58], p. 46.

¹⁴⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.59-60], p. 47.

¹⁴⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.61-62], p. 48.

fãs de certas celebridades escreveram em vídeos de Youtube, acerca de momentos embaraçosos mediatizados. Spooner recolheu essas frases, atribuindo-lhe uma narrativa trágica, destacando o escândalo de Lance Armstrong e o abuso de drogas ilícitas ou até o *playback* de Beyoncé na inauguração de Obama.

Durante os dois dias, a performance foi apresentada quatro vezes, tendo a duração de quinze minutos cada.

Veronika Benning encarou a peça como se de uma ópera se tratasse atribuindo-lhe um carácter melodramático reforçado pela sua expressão facial, pelo movimento corporal que circulava fervorosamente pelo Hall e pela voz que variava consoante a importância das frases que suscitavam no painel.

- **Quarto** (consultar o ponto 2.2.2 do Capítulo II)

- **Gustavo Ciríaco** (consultar o ponto 2.2.2 do Capítulo II)

- **Mel O’Callaghan** (Sydney, Austrália, 1975) é uma jovem artista multidisciplinar que intercala o vídeo, a performance e a instalação na sua prática artística. *Ensemble*¹⁵⁰ é uma performance dura e crua apresentada no exterior do Museu, no jardim, onde a pessoa em causa é uma figura masculina a preparar-se para ser fortemente violentada por um impulsivo jato de água expelido por uma mangueira de incêndio. Trata-se de um corpo que perante a ação agressiva procura lutar e combater essa força maior, ainda que submetido a uma dor física intensa. Um momento de protesto, causador de uma dor física e psicológica intensa que apesar de fugaz, conduz o espectador a um momento introspetivo sobre a posição do Ser Humano no mundo atual.

Jassem Hindi, Keith Hennessy & Eoghan Ryan (Jeddah, Arábia Saudita, 1981; Sudbury, Canadá, 1959, Dublin, Irlanda, 1987), abordam questões sobre o mundo contemporâneo através de ações e linguagens experimentais, poéticas e por vezes bizarras. Em *future friend/ships*¹⁵¹ o espaço de atuação, o palco, é partilhado pela própria audiência que emerge num cenário multissensorial composto por diversos objetos e dispositivos sonoros evidenciados pelos intensos focos lumínicos vermelhos que apelam a um delírio de ficção-científica. Iniciando com uma composição musical experimental, seguem-se gestos e ações espontâneas que culminam num confronto entre

¹⁵⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.65-66], p. 50.

¹⁵¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.67-68], p. 51.

um dos performers e o público através de um discurso reflexivo e de questionamento celebrado no fim com uma bebida partilhada pela audiência.

- Experiências e Aprendizagens. 7 de Setembro a 29 de Setembro de 2016

Dias antes ao início do estágio, foi-me apresentado pela coordenadora do Serviço de Artes Performativas e orientadora do estágio, Cristina Grande, o funcionamento do respetivo serviço dentro da instituição do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a equipa de curadores, produção e técnicos, assim como uma contextualização das funções e apoios que um/a estagiário/a desempenha no serviço.

No caso do *Museu como Performance*, o primeiro evento acompanhado no contexto do estágio, foi-me fornecida toda a informação relativa à programação e respetivos artistas selecionados – textos, biografias, obras, requisitos técnicos, horários e locais de apresentação – de modo a que quando iniciasse a minha função, a 7 de Setembro de 2016, tivesse antecipadamente uma noção e conhecimento de tudo o que me iria rodear nos dias consequentes. Com os conteúdos recolhidos, foi realizado um estudo e pesquisa principalmente sobre cada artista e obra, para que o seu reconhecimento, quando anunciado pela equipa do serviço, fosse imediato.

Na última semana (anterior ao MCP), parte das experiências e tarefas consistiram em fazer as respetivas revisões de textos adquiridos segundo o novo acordo ortográfico, confirmação e validação dos conteúdos/informações desenvolvidas (como os horários e erros possíveis), compilação dos dados biográficos e sinopses das obras de cada artista, para a saída de diversos materiais de divulgação tanto na Língua Portuguesa como na Língua Inglesa, tais como: a *Press Release*, a *Newsletter* de Serralves em formato físico, o *Site* de Serralves, o *Webmail*, o postal, a folha de sala, o *Roll Up*, a sinalética, entre outros.¹⁵²

No dia 8 de Setembro de 2016 foi realizada uma reunião com a equipa técnica (Carla Pinto de vídeo, Rui Barbosa de Luz e Nuno Aragão do som), com o objetivo de rever todas as necessidades técnicas precisas para cada uma das performances assim como a revisão dos devidos horários de ensaios/montagens/desmontagens.

No dia 14 de Setembro de 2016 foi realizada uma reunião com a equipa de voluntários, tendo sido feita uma apresentação contextual do evento, apresentação das performances

¹⁵² Ver alguns exemplos no Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig.69-71], pp. 52-54.

e a sua devida localização para assim poder atribuir aos voluntários as funções de receção e acompanhamento ao público e o planeamento dos seus horários.

No dia 16 de Setembro de 2016, dia de ensaios e montagens anterior ao evento, tive a responsabilidade de acompanhar especificamente a performance da artista Cally Spooner, interpretada pela cantora lírica e soprano Veronika Benning, que iria apresentar um total de quatro performances durante os dois dias do evento. A principal função seria planear um circuito de entrada e saída da performer no local de exibição; ativar e ligar o painel de leds situado no Hall do Museu, e cronometrar o horário exato de entrada de Veronika Benning, de modo a que a performance ficasse sincronizada com o texto transmitido nos leds.

Nos dois dias colaborei igualmente em questões de produção necessárias, como a preparação dos camarins para cada artista, a receção dos artistas ao Museu, como também apoiei na desmontagem de materiais em certas performances.

Posteriormente ao evento, no dia 30 de Setembro de 2016, foi-me dada a responsabilidade de criar um *dossier* de apresentação do MCP 2016, contendo uma apresentação do projeto, biografias dos artistas, sinopses e seleção de fotografias acerca das obras apresentadas no Museu, assim como um dossier sobre o duo *Quarto* e a sua obra *Durational Rope*, sendo estes documentos utilizados como base de apoio a apresentações e divulgação dos curadores sobre o evento a outras instituições nacionais e/ou internacionais.

1.2| *Monument 0.1: Valda & Gus*, de Eszter Salamon. 27 de Novembro de 2016 /

Dança

- Apresentação.

Ao longo da temporada no Serviço de Artes Performativas, ao ser-me apresentada esta peça de dança pela curadora Cristina Grande, consegui perceber de que se tratava de um momento épico que chegava a Portugal pela primeira vez e acolhido pelo Auditório de Serralves.

Desde a coreógrafa, artista e performer, Eszter Salamon, aos performers e intérpretes, Valda Setterfield (nascida em 1934) e Robert Gus Solomons Jr. (nascido em 1940), *Monument 0.1: Valda & Gus*, trata-se de uma peça singular e de um retrato memorável da História da Dança, nas últimas seis décadas, revisitado por Salamon com base em

vivências e memórias corporais transmitidas pelas duas figuras icônicas da dança contemporânea do século XX, apresentado num único palco.

A peça *Monument 0.1: Valda & Gus*, não só revisita o passado e a memória através dos gestos e discursos narrados por ambos os performers, como questiona o tempo, os seus tempos, o seu futuro e a sua carreira ao longo da (sua) história.

Monument 0.1: Valda & Gus torna-se como um *vestígio* vivo de um passado efémero e fugaz.

*A peça, entre o quadro vivo (tableaux vivant) e a instalação performativa, bem adequados à contemplação, evoca o que foi escrito ontem e revela que esse ontem pode ser-nos subitamente devolvido graças ao poder da intrusão que toda a memória promete. Acima de tudo, possibilita essa interação livre da memória, capaz de unir a praxis artística à dimensão das obras e das formas de vida.*¹⁵³

A peça consiste numa viagem e numa acumulação sucessiva de ideias, pensamentos e aprendizagens acarretadas no e pelo corpo ao longo do *tempo*, manifestadas pelos gestos, pelos olhares, e pela fala. Em paralelo, veem-se associadas as dificuldades e fragilidades que progressivamente incorporam e vão sendo acrescidas a esse *corpo*.

Combinando estes fatores temos uma peça das artes performativas reconhecida pela sua efemeridade e imprevisibilidade, alicerçada à própria imprevisibilidade da vida.

Entre as fragilidades e as imprevisibilidades quotidianas, a peça *Monument 0.1: Valda & Gus*, não pôde ser concretizada no Auditório de Serralves, por motivos de ferimentos motores de um dos performers, sendo substituída um dia antes à apresentação, pela peça *Melodrama* interpretada pela própria Eszter Salamon.

Por este motivo repentino não fará sentido falar de *Melodrama*, mas sim de todo o processo realizado em torno da peça previamente selecionada.

- Experiências e Aprendizagens. 26 de Setembro a 27 de Novembro de 2016

O caso de estudo e trabalho dedicado à peça *Monument 0.1: Valda & Gus*, foi até à data bastante longo comparativamente a outras etapas da programação. Teve início a 26 de Setembro de 2016 e prolongou-se até à data do evento.

Conforme indicado, apesar de a peça não ter sido apresentada, todo o trabalho e experiências foram inteiramente dedicadas à mesma.

As principais funções passaram inicialmente pela revisão e respetivas edições sobre o texto de apresentação da curadora, pela pesquisa e reestruturação de biografias, recolha

¹⁵³ Grande, Cristina (2016). *Monument 0.1: Valda & Gus*, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/monument-0-1-valda-gus/> [consultado a 15 de Junho de 2017]

da ficha técnica e compilação de todos os dados relevantes tanto na Língua Portuguesa como na Língua Inglesa, para se incluírem nos diversos suportes de divulgação¹⁵⁴ tais como o postal, a folha de sala, o *Site*, o lambril para o bar do Auditório, o *Roll Up*, o monitor (LCD) de divulgação do programa do Museu inserido no bar do Auditório, revisões a textos traduzidos, sugestões e até edições da imagem de divulgação da peça.¹⁵⁵

Para cada um dos materiais mencionados, foi necessário fazer um documento independente com uma certa formatação descritiva dos conteúdos, de modo a que a informação fosse corretamente enviada para o departamento de comunicação.

Com alguns materiais já finalizados e impressos, para efeitos de divulgação foi-me pedido no dia 18 de Novembro de 2016 para fazer uma seleção de locais específicos da Baixa do Porto, como por exemplo a FBAUP, Duas de Letra, Maus Hábitos, Balletteatro, Passos Manuel, ESAP, Teatro do Bolhão, Centro Comercial Bombarda, Candelabro entre outros, para afixar alguns *posters* e *flyers*.

Dias antes ao evento, fiquei responsável pela preparação de um roteiro para os performers (com mapas, indicação de locais de restauração, visitas a realizar pela cidade, contactos telefónicos, etc); pela preparação de um expositor na livraria de Serralves, tendo feito uma seleção prévia de livros com temas associados à Dança Contemporânea e aos autores em questão e pela sinalética¹⁵⁶ informativa no Museu referente ao evento.

Todo o envolvimento referente ao evento fosse pela pesquisa realizada, fosse pela observação em termos de produção, foi de extrema importância uma vez que se tratou de um evento dedicado à Dança Contemporânea, disciplina com a qual não tinha tido envolvimento até à data, o que proporcionou conhecimentos mais aprofundados para a sua conceção e produção.

¹⁵⁴ Ver exemplos no Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 72-73], pp. 55-56.

¹⁵⁵ A imagem final de divulgação da peça foi proposta por mim, sendo uma montagem de duas fotografias fornecidas pela equipa de produção de Eszter Salamon.

¹⁵⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 74], p. 57.

1.3| Edgar Pêra: Uma Retrospectiva. 9 Novembro a 18 Dezembro 2016 | Cinema

Apresentação.

O Serviço de Artes Performativas juntamente com o curador de cinema convidado António Preto dedicou o final do ano de 2016 ao cinema português com a retrospectiva sobre os trinta anos de carreira de Edgar Pêra.

Esta retrospectiva teve como objetivo realçar a obra de um cineasta português que desde os anos oitenta conta com um percurso distinto, com uma visão crítica e vanguardista sobre a atualidade. Entre questões de realidade ou ficção a sua obra multidisciplinar recorre a uma constante experimentação de diversos suportes e dispositivos, *da película ao vídeo, passando mais recentemente pela internet e pelo formato 3D, se cruza com o videoclipe, a banda desenhada, as atuações ao vivo, a televisão, o teatro e a instalação*¹⁵⁷ e apela aos múltiplos estados sensoriais do espectador através das suas inquietantes composições plásticas.

Nas palavras de António Preto: *Trata-se, de facto, de uma obra que conjuga uma apropriação irónica do imaginário fantástico com estratégias do cinema de animação e efeitos especiais dos primórdios do cinematógrafo, num ritmo de montagem soviético, quase sempre embrulhado numa estética de série b.*¹⁵⁸

Edgar Pêra através da sua compulsividade e necessidade arquivística arrecadou ao longo dos últimos trinta anos uma importante coleção videográfica e documental, desde cine-diários, diários gráficos, jornais, recortes entre outros.

Edgar Pêra: Uma Retrospectiva contou com um conjunto de sessões cinematográficas regulares realizadas no Auditório de Serralves e Cinemas NOS (para as sessões em 3D), e paralelamente uma exposição documental no Foyer do Auditório que serviu de auxílio e complemento conceptual a toda a sua obra.

Após a sua passagem pelo MACS, a Retrospectiva teve continuidade em Torres Vedras, em parceria com a Câmara Municipal de Torres Vedras, cidade do cineasta.

¹⁵⁷ Preto, António, (2016). *Edgar Pêra: Uma Retrospectiva*. <https://www.serralves.pt/pt/actividades/edgar-pera-uma-retrospectiva/> [consultado a 15 de Junho 2017]

¹⁵⁸ Idem.

- Experiências e Aprendizagens | 3 de Outubro a 15 de Dezembro de 2016

Esta etapa dedicada à Retrospectiva de Edgar Pêra necessitou e exigiu um maior acompanhamento devido à sua dimensão expositiva, sobretudo em relação aos conteúdos teóricos recolhidos para os diferentes meios de comunicação.

O primeiro encontro realizado no dia 3 de Outubro de 2016, envolveu o SAP (responsável pela produção)¹⁵⁹, o curador António Preto, a estagiária Sara Castelo Branco (que desenvolveu as sinopses das sessões e compilou as devidas fichas técnicas) e o Serviço de Exposições (responsável pela exposição documental).

Num primeiro momento, a minha função passou por uma primeira revisão e correção dos conteúdos teóricos, fornecidos pelo curador António Preto e pela estagiária Sara Castelo Branco que são disso exemplo: o texto de curador, o programa com as sessões, as sinopses e as fichas técnicas. Estas primeiras revisões e correções foram sendo enviadas à equipa estando sempre em constante contacto e partilha com a mesma ao longo do processo.

O segundo momento, a partir do dia 6 de Outubro de 2016, foi dedicado à compilação individual dos materiais recolhidos, corrigidos e aprovados a constar nos suportes de divulgação como o postal (tríptico), folha de sala, *Roll Up*, *Site*, *Webmail*, *Wall Text*¹⁶⁰, entre outros, que uma vez compilados e estruturados em documentos Word, foram enviados para a equipa de *design* e comunicação que criaram as propostas visuais de layout para cada elemento.

Estas primeiras propostas, recebidas em formato PDF, foram cuidadosamente revistas por mim e pelo curador António Preto e foi criado depois um encontro entre os dois para discussão e comparação de erros de redação e programação a relatar à equipa de *design*. Pela quantidade massiva de textos e informação apresentada foi necessária uma revisão/correção constante da minha parte até ao fim da etapa programativa, pois as propostas eram devolvidas com várias trocas de informação e imagens. Este processo exigiu uma maior atenção e a criação de estratégias de análise comparativa entre a primeira compilação enviada (e correta) e os diferentes suportes mencionados recebidos pelo departamento de *design*, sendo que os mais complexos de analisar e corrigir foram a folha de sala e a divulgação no site da Fundação de Serralves. Foram necessárias

¹⁵⁹ Sempre que se refere o SAP em encontros e reuniões, aplica-se também à minha presença e contributo enquanto estagiária do Serviço.

¹⁶⁰ Ver alguns exemplos no Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 75-77], pp. 58-60.

várias trocas de *e-mail* entre mim, o curador e a equipa de design até conseguirmos uma validação final de ambas as partes.

Posteriormente, toda a compilação textual realizada foi convertida para a Língua Inglesa necessitando igualmente de revisões que mantiveram os processos anteriores.

Nesta proposta acompanhei mais a fundo as sessões de cinema do que a exposição documental, mas ainda assim consegui ver e perceber no início do processo a quantidade de material existente em arquivo e colecionado por Edgar Pêra que o curador lhe teria pedido para enviar.

Edgar Pêra: Uma Retrospectiva iniciou a 9 de Novembro de 2016. Ao longo deste processo tive a oportunidade de conhecer o cineasta; acompanhar a fundo os conteúdos abordados nesta proposta curatorial; frequentar algumas sessões de cinema tais como os filmes de início de carreira assim como as versões mais recentes em 3D no cinema NOS e por último assistir à mesa redonda realizada com o cineasta com a participação de Luísa Ramos, Manuel Rodrigues, Rodrigo Areias e Rui Reininho.

Este acompanhamento permitiu em termos conceptuais questionar e refletir sobre assuntos que o autor aborda, perspetivando um enquadramento pessoal surreal e crítico em relação à (sua) atualidade política, social em constante ebulição e provocação ao longo de gerações, apelando através de elementos sensoriais nas suas criações a diferentes realidades que nos inquietam, oscilam e em simultâneo nos situam entre uma vida real e ficcional.

Em termos práticos para além das funções desempenhadas, ainda que não de uma forma direta, tive uma melhor perceção em relação às necessidades de produção desta proposta curatorial dedicada ao Cinema, desde a necessidade de procurar e encontrar os filmes propostos e acordar entre produtores ou instituições que os possuem a sua legalização para fins de exibição pública e institucional, assim como pagar os direitos retidos em termos autorais; reunir as condições técnicas exigidas para a exibição dos diferentes formatos fílmicos, incluindo a parceria do cinema NOS; e em questões mais práticas planear viagens/transfers e escolher estadias quando necessário para os demais convidados envolvidos na programação.

1.4 | Yvonne Rainer. 7 de Outubro a 5 de Dezembro de 2016 (datas de pesquisa)

NO MANIFESTO:

No to spectacle.

No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendency of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator,

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.¹⁶¹

Em meados de Outubro, a curadora Cristina Grande mencionou que necessitava que lhe desse um apoio na pesquisa sobre certas obras¹⁶² do início de carreira da coreógrafa e dançarina americana Yvonne Rainer, tais como:

We Shall Run (1963); (with students, taught in 2, 5 hour sessions) - 11 minutes

Chair Pillow (either with the Reindeers or students) - 3 minutes

Three Satie Spoons (1961) - 12 minutes

Three Seascapes (1962) - 10 minutes

Trio A (1966-1978) – (performed by Pat, Emily and Manu) - 12 minutes

Esta pesquisa foi meramente documental servindo de revisitação à curadora sobre os conteúdos teóricos e práticos de cada dança e os locais galerísticos e museológicos onde teriam sido apresentados ao vivo as peças e quais as que teriam realizado retrospectivas sobre Yvonne Rainer, uma vez que a realização de uma retrospectiva sobre a coreógrafa poderá ser uma das próximas propostas curatoriais do SAP.

Numa primeira abordagem fiz o levantamento de materiais informativos (sinopses, fichas técnicas, performers, biografias) e de textos críticos ou descritivos relevantes (entrevistas, artigos, textos curatoriais) para depois realizar um *dossier* que compilasse de forma mais resumida a informação teórica e visual recolhida de cada peça e assim perceber a ligação que as peças teriam entre si.

¹⁶¹ Yvonne Rainer, (1965) *Trio A*. Perform Feminism Archived (2011), Wayback Machine. https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer [consultado a 10 de Agosto de 2017]

¹⁶² Ver alguns exemplos no Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 78-81], pp. 61-62.

Yvonne Rainer é uma das mais importantes coreógrafas e dançarinas da dança pós-moderna – e uma das fundadoras da Judson Dance Theater (1962) – que alia às suas composições experimentais e minimalistas o vídeo, um suporte que utilizou tanto para registrar as suas peças, como de dispositivo artístico para a exploração da coreografia e movimentos do corpo.

*There is a lot of gesture in my stuff—also sounds and movements that accompany them. I imagine what comes across is incongruity, bizarre—maybe odd or eccentric—although I make no conscious attempts at humor. My image sometimes takes the form of a disorientated body in which one part doesn't know what the other part is doing.*¹⁶³

1.5 | *Autointitulado* de João dos Santos Martins & Cyriaque Villemaux. Festival

DDD. 11 de Maio de 2017 | Dança

- Apresentação:

O Festival Dias da Dança, como o nome indica é um festival internacional dedicado à Dança Contemporânea organizado pelo Teatro Municipal do Porto/ Câmara Municipal do Porto, coorganizado e em parceria com as Câmaras Municipais de Matosinhos e Gaia com o intuito de criar ligações entre os municípios através de uma programação que cria percursos, entre os diversos espaços de apresentação institucionais e o espaço público das cidades.

O festival conta com o apoio de coproduções por parte de diversos espaços e instituições de entre as quais o Teatro Municipal do Porto – Rivoli e Campo Alegre, o Teatro Nacional São João, o Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery, o Coliseu Porto, a Fundação de Serralves, o Teatro do Bolhão, o Balletteatro, o Armazém 22 e a Mala Voadora.

Esta edição decorreu entre 27 de Abril e 13 de Maio de 2017 com um programa de 35 espetáculos, *workshops*, *masterclasses*, encontros, conversas, entre outros.

A Fundação de Serralves e o Serviço de Artes Performativas programou este ano no seu Auditório, no dia 11 de Maio de 2017, a peça *Autointitulado*¹⁶⁴ dos jovens coreógrafos e dançarinos João dos Santos Martins e Cyriaque Villemaux, seguindo de uma conversa

¹⁶³ Rainer, Yvonne (2006). *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.
https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer [consultado a 10 de Agosto de 2017]

¹⁶⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 82], p. 63.

informal entre os coreógrafos e a curadora Maria de Fátima Lambert. No dia seguinte João dos Santos Martins e Cyriaque Villemaux proporcionaram um momento de formação, um workshop com o intuito de desenvolver uma extensão da sua peça.

Autointitulado é uma revisitação ao património coreográfico e à dança em si. Dividida em vários atos sequenciais são realizadas várias composições de dança baseadas na memória do gesto, em imagens do passado e de experiências individuais retidas ao longo do tempo, dando ênfase à ideia de repetição, reprodução e *loop* constantes.

- Experiências e Aprendizagens. 12 de Abril a 11 de Maio de 2017

Para esta atividade uma vez que se tratou de uma parceria entre o DDD e a FS/ SAP, o meu envolvimento no processo programativo e curatorial não foi tão necessário como nas outras atividades anteriores.

As minhas funções passaram pela revisão dos conteúdos na folha de sala desenvolvida previamente pelo Festival; no apoio à configuração escrita para o *Webmail* de Serralves, realizando um pouco de pesquisa sobre a obra noutras plataformas de divulgação já existentes; na compilação de material de divulgação para os suportes de comunicação físicos: *Roll UP* e *Lambril*¹⁶⁵ do bar do Auditório, e por fim no dia 11 de Maio de 2017 na realização de uma montra expositiva na Livraria principal do Museu dedicada ao DDD, fazendo uma seleção de livros e referências importantes alusivas à Dança.

1.6 | *Blessed* de Meg Stuart/Damaged Goods & Eira. 16 e 17 Junho de 2017 | Dança

- Apresentação.

Meg Stuart/Damaged Goods regressou ao Auditório de Serralves no dia 16 e 17 de Junho de 2017 para apresentar o espetáculo de dança *Blessed*¹⁶⁶ criada em 2007 com o bailarino português Francisco Camacho que a interpreta juntamente com Abraham Hurtado & Kotomi Nishiwaki.

Num cenário aparentemente paradisíaco concebido por Doris Dzierisk, o bailarino que se apresenta com características carnavalescas, deambula num palco onde se encontram uma cabana, uma palmeira e um cisne do Lago dos Cisnes feitos em cartão. Ao longo

¹⁶⁵ Ver alguns exemplos no Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 83-84], pp. 64-65.

¹⁶⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 85-86], pp. 66-67.

da peça e à medida que a paisagem sonora de Hahn Rowe se intensifica o paraíso começa a entrar em decadência pela presença forte de rajadas de chuva que progressivamente desmoronam o cenário idílico.

Blessed retrata assim um confronto existente entre o bailarino e o estado destrutivo do espaço que o deixa desamparado. Neste contexto a que é submetido Camacho tenta construir alternativas para um refúgio com o cartão já esmorecido e encharcado, uma tarefa impossível de ser concretizada.

- Experiências e Aprendizagens. 23 de Março a 16 de Junho de 2017

O processo de documentação realizada para este espetáculo teve início a 23 de Março de 2017, e apesar de a peça ter sido apresentada apenas a 16 de Junho de 2017, o período compreendido foi bastante intercalado mediante as necessidades de curadoria e produção. Foi necessário iniciar cedo o material que iria servir de divulgação pois tratou-se de um espetáculo de grande relevância e independente na programação do SAP (não estando associado a um outro evento ou programação) e por isso os meios de divulgação deveriam ser realizados com alguma antecedência.

Foi-me pedido inicialmente para fazer uma pesquisa contextual sobre *Blessed* e os autores para que pudesse posteriormente trabalhar sobre o texto de apresentação já previamente escrito pela curadora Cristina Grande, de modo a constarem versões mais reduzidas no *Site*, no postal e no *Webmail* de divulgação¹⁶⁷. Num *dossier* compilei essa informação com as notas biográficas da equipa que recolhi e reestruturei e a ficha técnica para a realização da folha de sala. Como toda a informação recolhida estava escrita na Língua Inglesa foi-me pedido para traduzir para a Língua Portuguesa.

Os restantes materiais de divulgação foram a compilação de material como o lambril para o bar do Auditório e um *Roll Up* para o Átrio do Museu, assim como a pesquisa de imagens da peça e sugestões pessoais que servissem de imagem do evento em Serralves desenvolvidos a partir do dia 15 de Maio de 2017.

Após a receção dos materiais de divulgação foram feitas várias revisões e correções entre mim e a Cristina Grande para a difusão final. A minha função neste evento passou mais pela pesquisa contextual e processos de escrita e tradução para os materiais de divulgação.

¹⁶⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 87-88], pp. 68-69.

- Apresentação.

O Serralves em Festa, que conta com a sua 14ª edição em 2017, é uma das mais importantes referências a nível nacional e internacional dedicado à difusão da cultura contemporânea, oferecendo aos seus públicos uma programação anual intensa que combina propostas das artes visuais com as artes performativas desde Música, Dança, Teatro, Performance, Circo Contemporâneo, Acrobacia, Cinema e diversas atividades educativas (oficinas lúdicas) por um período (atual) de 50 horas¹⁶⁸ consecutivas, permitindo em simultâneo a livre circulação às exposições do Museu, estando este ano patentes a Coleção de Serralves, Gordon Matta Clark e Julie Mehretu (no Museu) e Joan Miró (na Casa de Serralves).

Em 2017 o SEF iniciou-se a 31 de Maio na Baixa do Porto (este ano na Praça Carlos Alberto, Jardim de João de Chagas, Jardim das Virtudes e Terreiro da Sé do Porto) e no Aeroporto do Porto promovendo à cidade e aos seus públicos a abertura oficial do evento que teve continuidade de 2 de Junho a 4 de Junho em Serralves, nos mais variados espaços desde os seus imensos jardins e recantos exteriores (Prado, Campo de Ténis, Clareira das Bétulas, etc) assim como nos espaços interiores do Museu e no Auditório¹⁶⁹ de modo a proporcionar uma maior oferta programática e a participação de um maior número de pessoas.

Para além de propostas nacionais e internacionais apresentadas e escolhidas pelos programadores, a programação tem vindo a ser construída com a importante participação de entidades parceiras tais como por exemplo Instituições Académicas (ESAP, ESMAE, Sintoma/FBAUP), Escolas (Balletteatro, ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo, Ginásiano), grupos (FITEI, DesNORTE), associações (Sonoscopia), entre outros, e nesta 14ª edição contou igualmente com propostas provenientes de programações promovidas pelas Câmaras Municipais do País, uma ligação que a Fundação de Serralves tem vindo a preconizar. Ficaram representados projetos artísticos de Coimbra, Faro, Guarda, Guimarães, Matosinhos, Ponta Delgada, Santa Maria da Feira, São João da Madeira, Torres Vedras e Viana do Castelo.

¹⁶⁸ O SEF em 2017 alongou o seu tempo de duração para as 50 horas consecutivas em vez das habituais 40 horas.

¹⁶⁹ Este ano em específico não houve atividades programadas na Casa de Serralves devido à exposição de Joan Miró.

- Experiências e Aprendizagens. 9 de Dezembro de 2016 a 4 de Junho de 2017

Em termos anuais pode-se constatar que o SEF é um dos maiores eventos da Fundação de Serralves e da programação do SAP devido ao grande número de projetos e artistas apresentados no evento. É um programa que todos os anos exige dos seus curadores um grande acompanhamento prévio de projetos culturais contemporâneos promovidos por outras entidades nacionais e internacionais. Exige ainda uma avaliação e consideração de propostas que vão sendo feitas espontaneamente aos mesmos, de modo a constituir-se gradualmente e ao longo do ano um programa coeso que vá de encontro com os interesses curatoriais de cada um dos seus curadores, da Direção Artística do SEF, da Direção do Museu e da Administração do Museu, compatíveis com os desígnios orçamentais proporcionados para esta programação, tendo sempre em conta a afinidade gerada com os públicos que frequentam o evento.

Deste modo, a preparação para o SEF iniciou-se em meados de 9 de Dezembro de 2016 e necessitou de um acompanhamento mais aprofundado até à data da sua concretização, sendo que para este evento a minha participação passou mais pelo apoio direto à programação.

Foi-me pedida a realização de um *dossier* que abrangia toda a programação estruturado segundo os parâmetros:

- a) Propostas para a Baixa do Porto.
- b) Propostas para Serralves:
 - i) propostas internacionais
 - ii) propostas nacionais

(Ambas as alíneas pré-selecionadas pelos curadores Cristina Grande e pelo Pedro Rocha).

- c) Propostas recebidas das Parcerias académicas.
- d) Propostas das Câmaras Municipais.

Para este *dossier* foi necessário fazer num primeiro momento uma pesquisa e recolha individual de cada obra/autor de modo a obter informações suficientes e relevantes dos mesmos, e num segundo momento reunir a informação resumida em PowerPoint contendo sinopses, notas biográficas, fichas técnicas (e realização de traduções na Língua Portuguesa ou Língua Inglesa), acompanhadas por fotografias e links de vídeos das propostas. Este conjunto de informação iria contribuir para uma visualização prévia

dos projetos assim como dos seus possíveis espaços de apresentação (interior e/ou exterior).

O *dossier* serviu para a apresentação das propostas por parte dos curadores nas reuniões com a Direção Artística do SEF, a Administração do Museu e com a Porto Lazer, (que foi sendo remodelado e atualizado mediante as apreciações retidas nesses encontros); facilitou em aspetos mais técnicos a equipa de produção executiva (Lovers & Lollypops), assim como facilitou a articulação da escolha apropriada de espaços para a apresentação das propostas.

Das inúmeras propostas¹⁷⁰ destacam-se de seguida algumas, que maior acompanhamento tiveram, como *Horizon* de Chloé Moglia¹⁷¹, *Halka* de Le Groupe Acrobatique de Tanger¹⁷², *La Cosa* de Claudio Stellato, *Bombyx Mori* e *Loie Fuller Research* de Ola Maciejewska.

Dentro da programação de cinema a ser exibida no SEF com curadoria de António Preto, foram exibidos os filmes *Sympathy for the Devil* (1968) de Jean-Luc Godard e *Die Stille vor Bach / O Silêncio antes de Bach* (2007) de Pere Portabella, sendo necessário fazer uma pesquisa e recolha das sinopses, notas biográficas e fichas técnicas de cada filme e fazer as suas devidas traduções para a Língua Portuguesa, assim como dar um apoio na procura de entidades que possuíam os direitos de exibição de cada filme, tendo sido iniciado a 25 de Maio de 2017¹⁷³.

A 24 de Abril de 2017 já com a programação mais delineada, o SAP pediu-me apoio na estruturação de cartas (com base em exemplos de cartas previamente enviadas com o mesmo intuito), onde iriam constar as apresentações de alguns dos projetos internacionais do SEF de modo a pedir apoios (suporte de custos de viagens, entre outros) a Embaixadas correspondentes às nacionalidades dos artistas.

A 27 de Abril de 2017 reuni um conjunto de propostas de maior destaque a serem enviadas para a revista TAP, como forma de promoção do SEF num espaço de grande movimentação e chegada de pessoas.

¹⁷⁰ Optou-se apenas por enunciar o nome das propostas e respetivos artistas e não realizar uma apresentação contextual das mesmas para não exceder a dimensão deste ponto.

¹⁷¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 89-90], p.70.

¹⁷² Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 91-92], p.71.

¹⁷³ Optou-se por identificar este projeto antes das tarefas delineadas de seguida, para dar seguimento à lógica sequencial de apresentação de propostas.

Um dos últimos pontos a ser trabalhado, apesar de que com maior brevidade, foi a revisão e correção da *Newsletter* para a versão impressa e revisão do *Site* do Serralves em Festa.¹⁷⁴

2.1| Apoio e acompanhamento de projetos específicos no SEF. 31 de Maio a 4 de Junho de 2017

Um evento multidisciplinar como o Serralves em Festa cuja dimensão programática é bastante avultada e vivida em regime contínuo por um período de 50 horas, implica certas exigências na prática que pressupõem um acompanhamento regular, sincronizado e rigoroso por parte de toda a sua equipa envolvida desde a direção artística, aos curadores, aos produtores, aos diversos técnicos indicados e presentes para cada espetáculo assim como da parte dos funcionários do Museu e os seus voluntários.

Como forma de manusear este acompanhamento os curadores em específico, subdividiram as suas presenças em determinados espetáculos tentando sempre acompanhar o maior número de atividades possíveis. No intuito de manter a minha colaboração ativa e produtiva no decorrer do evento, foram-me indicados certos projetos para prestar o devido acompanhamento e apoio que se associavam de certo modo com o decurso desenvolvido enquanto estagiária.

Neste ponto enuncio assim alguns projetos que contaram com a minha participação de um modo resumido, mas no ponto 2.1.1 darei ênfase ao Grupo Sintoma e às minhas funções, cujo envolvimento foi notoriamente maior.

No início do SEF na Baixa do Porto estive sempre presente em cada um dos espetáculos documentando-os através da fotografia e no primeiro correspondente à performance *Loie Fuller Research*¹⁷⁵ de Ola Maciejewska na praça Carlos Alberto contribuí na divulgação da atividade decorrida convidando o público circundante a assistir à performance. Nos restantes casos, como *La Cosa*¹⁷⁶ no Terreiro da Sé e Pierre Berthet e Rie Nakajima¹⁷⁷, no Jardim das Virtudes, mantive-me apenas presente caso fosse necessário algum tipo de apoio.

¹⁷⁴ O site pode ser consultado em <http://www.serralvesemfesta.com/pt/> [consultado a 24 de Agosto de 2017]

¹⁷⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 93 - 94], p.72.

¹⁷⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 95 - 96], p.73.

¹⁷⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 97 - 98], p. 74.

Contudo foi no contexto do SEF já na Fundação de Serralves nos dias 2,3 e 4 de Junho de 2017 que a Cristina Grande sugeriu que o meu acompanhamento e apoio fosse mais concentrado com o Grupo *Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação* da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e o grupo *DesNORTE* devido à proximidade disciplinar e de interesse pessoal enquanto estagiária, estando estes dois grupos inseridos na Biblioteca de Serralves respetivamente no dia 3 e no dia 4 de Junho. O Grupo Sintoma será enunciado no ponto seguinte.

Quanto ao *DesNORTE*, um grupo que surgiu em 2011, com o intuito de proporcionar uma interação e partilha de práticas artísticas dedicadas às artes performativas emergentes do Porto, foi representado no dia 4 de Junho por três performances distintas: *A Suspended Gesture* de Jorge Gonçalves¹⁷⁸, *BARCO Dance Collection* de Dinis Machado¹⁷⁹ e *Embodied Natures* de Isabel Costa¹⁸⁰.

Para esta apresentação estive presente caso fosse pedido algum apoio por parte dos performers, e dei apoio no momento de abertura das portas para receção do público.

2.1.1| *Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação* (i2ads)

- Apresentação.

O Grupo *Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação* (i2ads) iniciado em 2011, é um grupo dedicado à prática da *Performance* e *Live Art* proveniente do contexto da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob coordenação de Rita Castro Neves, docente na mesma Faculdade. Tem como objetivo inserir-se na comunidade académica proporcionando encontros, *workshops*, aulas abertas, debates de teor teórico-prático para aqueles que pretendem estender a sua prática artística para o campo de investigação e pesquisa da *Performance Art*.

Nos encontros práticos desenvolvidos anualmente são realizadas propostas individuais e/ou coletivas dos formandos com o devido acompanhamento tutorial de profissionais da área disciplinar em questão, que resultam em apresentações públicas como é o caso já regular do Serralves em Festa no espaço da Biblioteca.

¹⁷⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 99], p.75.

¹⁷⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 100], p.75.

¹⁸⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 101], p.76.

Em 2017 para o SEF, o Sintoma apresentou *Sintomas e Manifestações Associadas*, um conjunto de seis performances de Ana Amorim, Angelina Nogueira, Dori Nigro, Helena Carneiro, Marta Ramos e Paulo Emílio, desenvolvidas num workshop prévio intitulado de *Re:Arranjar* sob orientação de Joclécio Azevedo e Rita Castro Neves.

As performances tiveram lugar na parte inferior da Biblioteca onde se encontravam instalados no espaço alguns dispositivos à espera da sua ativação como também se encontravam presentes as performances de carácter duracional como é o caso de Angelina Nogueira e Helena Carneiro. A localização das peças dispersas pelo espaço e a sua concretização simultânea proporcionavam uma circulação livre ao espectador que também poderia visualizá-las através da *mezzanine*, espaço superior da Biblioteca.

Serão enunciadas de seguida as performances pela sua ordem de apresentação e feitas as devidas ligações com apoio do anexo iconográfico para melhor entendimento.

Ao descer o vão de escadas da Biblioteca o confronto direto foi com a obra de Angelina Nogueira que apresentava *Destrame*¹⁸¹, uma performance duracional onde sentada em frente a uma mesa de madeira e defronte a uma projeção de vídeo (que apresentava um corpo a rasgar firmemente uma quantidade infinita de tecido branco), a performer com gestos pausados e ponderados desagregava minuciosamente com os dedos uma outra parcela de tecido, fio a fio. A mesa ficou repleta de células de fio espalhadas pela superfície. Como Angelina descreve: *Da célula à linha. Uma trama que se dissolve através do gesto, ora compulsivo ora paciente, num trânsito entre o objeto e a matéria. Uma reflexão em torno da performatividade da subtração e acumulação como ato cíclico e transformador.*¹⁸²

Num espaço mais recôndito por entre as prateleiras repletas de livros, encontrava-se uma mesa circular coberta por uma toalha, um vaso com terra e deste, brotava uma mão. Mão, esta, que se torneava com movimentos delicados e interagia mediante as reações do público.

*Tratar a terra como se fosse uma extensão do meu corpo e escolher não me desperdiçar*¹⁸³, refere Helena Carneiro autora e performer desta peça intitulada de *Dá a*

¹⁸¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 102-103], p. 77.

¹⁸² Nogueira, Angelina (2017), *Destrame*, em *Sintomas e Manifestações Associadas*, (Folha de sala)

¹⁸³ Carneiro, Helena (2017), *Dá a mão à mão que a terra dá*, em *Sintomas e Manifestações Associadas*, (Folha de sala)

*mão à mão que a terra dá*¹⁸⁴. Uma performance que foi alvo de uma intensa curiosidade e interesse que acolheu grande parte da audiência que despendia de uns segundos para acarinhar e entrar em contacto com a mão delicada.

Poucos segundos depois, Dori Nigro entrou lentamente em direção ao centro da Biblioteca com uns *headphones*, um carrinho de mão verde que contrastava com a saia laranja que vestia, para apresentar *O silêncio das Sereias*¹⁸⁵. O performer sentou-se dentro do carrinho, retirou os *headphones* pousando-os no seu extremo e deitou-se permitindo ao público uma interação, ora através da auscultação do áudio ali disponível (componente importante da performance) ora transportando-o para uma outra parte do espaço.

Toda a ação e a faixa sonora relatavam histórias sobre a discriminação existente no Brasil sobre travestis e transexuais que todos os anos são alvo de morte pelas suas opções de género. Segundo as palavras de Dori: *O meu canto são relatos pausados de histórias que carrego nas mãos e impregnam minha memória. Encarno sereias para cantar outras três: (santa) Bárbara; (guerreira) Dandara; (diva) Gisberta.*¹⁸⁶

Lentamente Marta Ramos dirigiu-se à parede de fundo da Biblioteca e iniciou *Gesto sobre Parede*¹⁸⁷.

Realizando vários gestos que explorava com o braço, a performer foi registando-os numa longa folha de papel de cenário com vários materiais riscadores, desde o carvão a pastéis em escalas de cinza. Uma constante observação e representação de gestos que se foram repetindo, transformando e se renovando, perpetuados através do desenho da sua silhueta na folha.

Na ala esquerda da Biblioteca, Ana Amorim apresentou *Não é tão líquido assim*¹⁸⁸, uma performance que consiste na ativação de vários dispositivos: uma mesa repleta de materiais desde a fotografia, utensílios transparentes (copos, vaso), objetos coloridos (bolas, cabos) água, pastilhas efervescentes e dispositivos de vídeo que projetam em tempo real, as ações sobre a manipulação imprevisível desses elementos

¹⁸⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 104- 105], p. 78.

¹⁸⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 106 - 107], p. 79.

¹⁸⁶ Nigro, Dori (2017), *O silêncio das Sereias*, em *Sintomas e Manifestações Associadas*, (Folha de sala)

¹⁸⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 108 - 109], p.80.

¹⁸⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 110 - 111], p.81.

proporcionando uma composição com efeitos visuais persuasivos. Esta manipulação trata *uma reflexão sobre a contemporaneidade; a sociedade em rede, a galáxia internet, a sociedade líquida e o imaginário pessoal autobiográfico – onde as imagens configuram uma oportunidade para novas possibilidades de subjetivação.*¹⁸⁹

Paulo Emílio o último performer a intervir, apresentou *Abati-uaupé*¹⁹⁰, uma performance que remonta o sertão brasileiro e as suas histórias ancestrais sobre o processo árduo de labor do cultivo de sementes e a celebração das suas colheitas. O performer expõe-se no espaço com um recipiente em lata que carrega no topo da cabeça pousado sobre um tecido torneado, iniciando a sua intervenção com pequenos passos de dança consoante um som que estaria a ouvir no par de *phones* que trazia. Passos que se igualavam a passos leves de samba girando em torno de si mesmo. Momentos depois, Paulo Emílio pousa o recipiente e desdobra a pequena parcela de tecido que carrega, que se transforma numa de saia de pregas que veste. Com a lata de novo na cabeça virada do avesso o performer inicia de novo a sua dança, momento que proporciona uma chuva sucessiva de pequenos grãos de arroz que caem e circundam o seu espaço de intervenção. Com os pés descalços, o perímetro repleto de grãos de arroz gradualmente eclode as marcas e gestos dos passos dançantes do performer.

O conjunto de performances multidisciplinares foi assim apresentado gradualmente no espaço da Biblioteca permitindo ao espectador uma possível revisitação e visualização da evolução das performances ao longo das duas horas consecutivas de apresentação.

- Experiências e Aprendizagens. 2 e 3 de Junho de 2017

A escolha para o acompanhamento e apoio feito ao Sintoma, partiu primeiro do princípio inter-relacional existente com o próprio grupo, uma vez que enquanto artista e performer sou uma das colaboradoras participativas do mesmo desde 2015, conhecendo bem ambos os coordenadores, parte dos performers e o funcionamento do grupo no contexto do Serralves em Festa. Em segundo, atribui-se este acompanhamento pelo facto do grupo se relacionar diretamente com a área disciplinar da *Performance Art*, objeto de estudo neste documento, assim como por coincidência, existirem na maioria

¹⁸⁹ Amorim, Ana, (2017). *Não é tão líquido assim*, em *Sintomas e Manifestações Associadas*, (Folha de sala)

¹⁹⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), [Fig. 112 - 113], p. 82.

das apresentações a permanência de vestígios pós-performance. Deste modo, este conjunto de aproximações facilitou por um lado a comunicação e o desempenho referente às tarefas a cumprir e por outro contribuiu como uma extensão reflexiva de estudo desenvolvido ao longo do documento.

Será de seguida enunciado neste ponto o processo de acompanhamento e apoio ao grupo Sintoma.

No dia 31 de Maio de 2017, foi realizada uma reunião prévia com a curadora Cristina Grande, com a produtora da Lovers & Lollypops e comigo, de modo a entender os requisitos técnicos e de logística necessários para cada performance. Recolhendo esta informação foi necessário o contacto com a produtora da Lovers & Lollypops e o grupo Sintoma de forma a esclarecer algumas questões em termos das especificidades do material pedido.

No dia 2 de Junho de 2017, dia anterior ao de apresentação, o grupo deu chegada ao espaço às 10h00 da manhã para iniciar o processo de montagens e ensaios das performances, que decorreram até por volta das 17h00. Estando sempre presente a acompanhar e a apoiar os coordenadores e os performers, o processo de colaboração incidiu-se em primeiro lugar, na recolha dos materiais necessários de logística já requisitados; em segundo, na preparação do espaço da Biblioteca retirando os elementos desnecessários à apresentação; em terceiro, à discussão de ideias sobre a disposição das performances no espaço e em quarto, na montagem dos dispositivos e elementos das performances pelo espaço. Neste processo, foram-me pedidas várias tarefas como a recolha de vídeo-projetores nos armazéns, pedido de controle de luzes do espaço (pedido que fiz no gabinete da segurança do Museu), seleção de plintos mais apropriados na carpintaria, entre outros.

Uma vez reunidos os equipamentos e feita a organização das intervenções no espaço, decorreram alguns ensaios necessários por parte dos performers. No fim do dia foi precisa a desmontagem e libertação do espaço, pois haveria nesse mesmo dia programação a decorrer à noite.

No dia 3 de Junho de 2017, da parte da manhã (dia da apresentação) foi necessária a montagem dos dispositivos e elementos das performances na Biblioteca e discutiram-se os últimos detalhes relativos à sequência das performances e à abertura de portas, combinadas entre mim e os voluntários atribuídos àquele espaço.

No decorrer das apresentações, fui documentando as performances através da fotografia e por fim dei apoio na desmontagem certificando que o espaço ficaria limpo e livre para

as próximas atividades. Junto de um dos produtores do SAP, João Rebelo, o material requisitado ao Museu foi encaminhado para os armazéns e o material do grupo Sintoma para os arrumos, devidamente identificado de modo a que posteriormente fosse levantado pela equipa responsável da transportadora.

3| *O Museu como Performance* (3ªed.) | Performance. 9 de Setembro a 10 de Setembro de 2017

- Apresentação.

O Museu como Performance já contextualizado anteriormente (no ponto 2.1 do Capítulo II) apresenta em Setembro de 2017 a sua 3ª edição, que à imagem dos outros anos alia a prática das artes visuais com a *Performance Art*. Este ano inclui na sua programação projetos recentes de artistas e coletivos em ascensão provenientes de Portugal, da Europa e dos Estados Unidos, difundindo os espaços do Museu e do Parque de Serralves.

Dos projetos e dos artistas constam: *Arca* de Projeto Teatral; *Hic Synt Dracones (Aqui há dragões)* do Teatro Praga; *Medusa* de Ricardo Jacinto; *Turning Backs* e *The Lung* de Lígia Soares, Rita Vilhena e Diogo Alvim; *Acqua Sfocata* de Alessandro Bosetti (Itália); *The Forgetting of Air* de Francesca Grilli (Itália); *A Possibility of an Abstraction: Square Dance* de Germaine Kruip (Holanda); N.M.O. (Noruega/Espanha) e *La Mosca* de Raúl de Nieves (México/EUA).¹⁹¹

- Experiências e Aprendizagens. 10 de Janeiro a 30 de Junho de 2017

No decorrer do estágio constatou-se de uma forma mais próxima as metodologias criadas pelo Serviço de Artes Performativas e pelos curadores com que lideram a sua programação ao longo do ano, sendo que a mais perceptível trata questões do *tempo*, ou de *contratempo*, uma vez que toda a programação é delineada ou pensada a longo prazo. É o caso do evento *O Museu como Performance* (3ªed.) que foi iniciado em termos práticos a 10 de Janeiro de 2017, apesar da sua data de realização acontecer apenas nos dias 9 e 10 de Setembro de 2017, datas posteriores ao período de estágio.

¹⁹¹ Consultar a programação em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-museu-como-performance-2017/?menu=252> [consultado a 2 de Setembro de 2017]

Deste modo este evento foi aquele que curiosamente iniciou e terminou a minha temporada neste serviço e nesta instituição e foi o culminar de todas as aprendizagens e experiências obtidas ao longo do ano.

À imagem dos outros eventos, o processo de apoio à programação manteve-se, sendo iniciado pela recolha de informação sobre os artistas e as obras já consideradas pelos curadores.

Por volta do dia 13 de Janeiro de 2017 foi iniciado assim um *dossier* subdividido em: propostas nacionais e propostas internacionais contendo em primeiro, imagens alusivas ao artista e da obra em questão; as notas biográficas resumidas; as sinopses ou textos referentes à obra; registo de vídeo e fotografias em *links* externos para uma melhor visualização e perceção contextual da obra. Este *dossier* foi acolhendo uma panóplia de artistas que gradualmente foram sendo reduzidos, tomando uma forma mais concreta no decorrer do seu tempo. Este documento serviu uma vez mais para a apresentação e discussão de propostas do evento, em reuniões com a Direção do Museu.

Em meados de Junho, mês que finalizou o estágio, foi-me pedido para realizar duas tarefas relacionadas com a produção:

- uma pasta com a recolha de todas as informações técnicas de cada projeto, como fichas técnicas e requisitos técnicos e de logística, que foram sendo enviadas por e-mail à medida que os curadores foram contactando os artistas e/ou produtores dos mesmos. O processo foi iniciado com a leitura dos *e-mails* individuais e registado de uma forma mais prática e direta em vários documentos Word.

- um dossier referente a orçamentos. Primeiro foi feita uma recolha de orçamentos propostos pelos artistas que foram analisados através do envio dos seus *e-mails*; e em segundo foi feita uma pesquisa e recolha de propostas de orçamentos em termos de viagens (voos) nos diferentes casos, *transfers*, hotéis ou *airbnb*; alimentação ou per *diems*; requisitos técnicos de alugueres ou transportadoras para envio de equipamento se fosse o caso, entre outros. Foi feito posteriormente um documento Excel que discriminava individualmente os valores para cada artista e o seu subtotal, obtendo no fim um orçamento geral mediante as obras previamente seleccionadas.

A última etapa consistiu em realizar um documento Word com uma primeira planificação de horários e locais para a programação do MCP, acompanhada pelos mapas do Museu para uma melhor associação. Num destes casos foi necessária a visita a uma das salas do Museu de modo a perceber se a sala reunia condições para albergar um dos projetos.

3.1 | *Performance Day, La Ferme du Buisson (França)* | Performance. 3 de Junho de 2017

- Apresentação.

Particularmente este ano parte dos nomes portugueses constados na 3ª edição do MCP entre outros, foram igualmente programados pelo SAP para um evento paralelo ao MCP - uma parceria que o SAP e a Fundação de Serralves estabeleceram anteriormente com o Centre d'art Contemporain de La Ferme du Buisson, intitulado de *Performance Day: The Museum Performed* em França.

Performance Day é um festival programado por seis curadores (entre eles a Cristina Grande e o Pedro Rocha que representam a Fundação de Serralves), que combina as artes visuais, o teatro, o cinema, a música e a literatura, tendo especial foco no panorama artístico Francês e Português. Apresentou-se na totalidade um conjunto de quinze artistas, sendo oito delas estreias, duas exposições e digressões e uma nova coleção de conversas com artistas.¹⁹²

As performances propostas pelo SAP foram: *The Chronicles of the Blue Crab* de Catarina Oliveira; *Arca* de Projeto Teatral; *Hic Synt Dracones (Aqui há dragões)* do Teatro Praga; *Medusa* de Ricardo Jacinto e *The Invisible Museum* de Ben Evans & Luís Miguel Felix.¹⁹³

- Experiências e Aprendizagens. 9 de Janeiro a 3 de Junho de 2017

O ponto inicial desta etapa de apoio à programação coincidiu sempre com o desenrolar do MCP (3ªed.) pela seleção simultânea de obras patentes numa programação e noutra. Para o *Performance Day* foi feita uma primeira seleção de artistas portugueses pelos curadores do SAP com propostas inseridas nas categorias de *Performance Art* aliadas às artes visuais e à exploração sonora/áudio.

Tendo-me sido fornecido pelos mesmos a indicação dos nomes dos artistas e respetivas obras, a 9 de Janeiro de 2017 criei o primeiro *dossier* que continha as notas biográficas, informação das obras e as respetivas imagens e links de acesso a sites dos autores, para

¹⁹² Texto baseado na descrição do evento consultado em <http://www.lafermedubuisson.com/performance-day-2017> [consultado a 22 de Agosto de 2017]

¹⁹³ Para uma visualização das obras e respetivas sinopses consultar o site: <http://www.lafermedubuisson.com/performance-day-2017> [consultado a 22 de Agosto de 2017]

uma visualização mais detalhada e perceptível das propostas. Com a informação recolhida seguiu-se a devida tradução teórica para a Língua Inglesa, uma vez que este *dossier* iria servir para a análise da equipa curatorial responsável do evento, *Performance Day*.

Os curadores Cristina Grande, Pedro Rocha e Ricardo Nicolau foram entrando em contacto com alguns dos artistas mediante as escolhas discutidas com Julie Pellegrin (diretora do Centre d'art Contemporain de La Ferme du Buisson), levantando aos artistas questões mais técnicas de logística e de orçamento, questões importantes que criam muitas vezes o balanço nas decisões finais dos curadores. Após a receção dessas informações, foram discutidas inúmeras vezes entre os curadores, as propostas que reuniam as condições mais favoráveis de participação entre as duas entidades.

No caso dos Projecto Teatral e do Teatro Praga após a troca de *e-mails* com a Cristina Grande, os grupos propuseram novos projetos inéditos para o evento, e que mediante aprovação foram incluídas e traduzidas para o *dossier*.

No caso do projeto *The Invisible Museum* de Ben Evans & Luís Miguel Felix, a curadora Cristina Grande pediu-me que a ajudasse a delinear o orçamento da proposta mediante a informação enviada pelos artistas, tentando perceber se esta obra poderia fazer parte tanto do *Performance Day* como do MCP.

Tendo concluído o *dossier* final mediante as conclusões finais dos curadores, foram recebidas as devidas *Press Releases* enviadas por Julie Pellegrin, e as divulgações constadas no site de La Ferme du Buisson que necessitaram de uma revisão geral, por parte dos curadores do SAP e por mim, sobre os seus conteúdos informativos. Nesta revisão enviei algumas correções que deveriam ser feitas maioritariamente sobre trocas de horários, e aproveitando o texto introdutório sobre o *Performance Day* inserido no *Site*, foi-me pedida a realização de uma proposta adaptada e traduzida para a Língua Portuguesa para constar no *Press Release* enviado por Serralves ao departamento de comunicação.

E com estas últimas atividades mencionadas no ponto 3, deu-se por terminado o estágio no Serviço de Artes Performativas, que recorde-se foi iniciado a 7 de Setembro de 2016, completando-se assim um período equivalente a um ano letivo.

Conclusão

Retomando os conteúdos delineados ao longo deste documento, este estudo teve como ponto de partida fazer uma reflexão e ponderação teórica sobre a *Performance Art* e os seus vestígios deixados no espaço expositivo no contexto do Museu.

Procurou-se tentar perceber de que modo estas remanescências, com indícios da implicação de um gesto performativo, poderiam ser vistas como uma extensão mais direta e fidedigna da ação efémera, criando uma aproximação sensorial e emocional maior com o passado e simultaneamente contribuir para a linearidade e narrativa histórica tanto da disciplina artística, como do contexto histórico, cultural, social, político (temas intrínsecos nos conceitos das obras), com o intuito de repensar o presente e prospetar novos caminhos no futuro.

Se por um lado foi com base em dados artístico-museológicos e seleção e análise de performances (com vestígios e marcas do gesto corpóreo) que se quis fundamentar e demonstrar a importância da reflexão, assim como aferir estratégias de preservação propostas pelos artistas, por outro lado também foi através da oportunidade do estágio no Serviço de Artes Performativas que se conseguiu focar, de um modo mais concreto e prático, a abordagem proposta sobre o tema. Esta experiência permitiu uma ligação com o evento *O Museu como Performance*, na qual foi constituída uma aplicação prática dos conteúdos abordados anteriormente em certas performances apresentadas no evento, conseguindo questionar e problematizar alguns aspetos fundamentais da reflexão, como por exemplo a incidência dos vestígios no espaço do Museu, assim como a sua preservação e conservação no mesmo.

Ainda que não conste deste corpo de texto, também o projeto *Archives Vivants* descrito no Apêndice A (documental) e registado no Apêndice B (iconográfico), foi importante para a conceção e constatação da reflexão inicial. Foi um modo de colocar em prática os conceitos e as aprendizagens obtidas ao longo do processo, e de certo modo servir como projeto conclusivo desta reflexão em termos pessoais.

A reflexão de carácter poético, experimental e interpretativo tido neste documento sobre o *vestígio da Performance Art* – que recorde-se teve como objetivo principal demonstrar a importância do vestígio no contexto artístico e museológico – depreende que poderão ser incitadas novas reflexões na área da preservação e conservação da disciplina em questão.

Retomando o processo de estágio, esta experiência constatou ser de facto uma mais-valia, pois proporcionou uma aproximação a um contexto profissional no âmbito da curadoria e das artes performativas num Museu, aspeto que foi desde o início um objetivo pessoal, complementando assim a minha formação no mestrado. Foi uma experiência prazerosa e emocionante vivida desde o primeiro dia, 7 de Setembro de 2016, que foi prolongada até ao dia 30 de Junho de 2017 a pedido do SAP e para meu contentamento.

Ao ter sido uma colaboradora ativa deste serviço e ter dado apoio aos variados processos programativos, curatoriais e de produção, consegui consolidar os conhecimentos obtidos até à data e adquirir novas ferramentas úteis de trabalho como por exemplo: ampliar as capacidades de pesquisa e de investigação sobre determinado tema, artista e obra; elaborar textos curatoriais sobre as propostas especificamente concebidos para a sua difusão; realizar *dossiers* de apresentação de projetos; compilar e rever os conteúdos necessários para os mais variados suportes de divulgação dentro de um Museu; expandir a capacidade de comunicação entre os diferentes colaboradores dos serviços para troca de informações; aperfeiçoar as capacidades de escrita e de tradução entre as línguas portuguesa, inglesa e por vezes francesa; ter perceção de orçamentos e iniciar a sua elaboração; ter perceção da gestão das necessidades logísticas requeridas para a concretização do evento e para o dia do evento (Ex: reservas de alojamento, de voos, transfers; pedidos de aluguer de equipamento, transportadoras; requisição de serviços de lavandaria, catering; receção de artistas, preparação de camarins e dos espaços onde decorrem as atividades), entre outros. Permitiu também expandir os conhecimentos sobre o panorama das artes performativas a nível nacional e internacional, dando a oportunidade de trabalhar com modalidades pouco incidentes na minha prática, como é o caso da dança, da música e do cinema, e concludentemente conhecer mais aprofundadamente a obra de artistas de um modo mais próximo e pessoal.

Em suma, as vivências e experiências obtidas ao longo do estágio forneceram-me várias ferramentas úteis de engrenagem perante a lógica de pensamento e estruturação de um todo, contribuindo igualmente para a eficácia e destreza prática da concretização de projetos pessoais, como proporcionaram-me as aptidões necessárias para o contexto profissional de trabalho no âmbito institucional.

Foi um longo caminho percorrido, cujos *vestígios*, irão certamente servir de base para as vivências e oportunidades profissionais futuras.

Referências Bibliográficas

Livros

- ALBERRO, Alexander. (2009). *Institutions, critique, and institutional critique*. Em Alexander Alberro and Blake Stimson. (Ed.) *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: The MIT Press. pp. 2 – 18
- ARCHER, Michael. (2002). *Art Since 1960: New Edition*: Thames & Hudson world of art, pp. 11-39
- BRYAN-WILSON, Julia. (2003). *A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art*. Em *New Institutionalism*. (Ed.) Jonas Ekeberg. Oslo: Ute Meta Bauer. pp. 90 -106
- DERRIDA, Jacques. (2001). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p.130
- FREIRE, Cristina. (1999). *Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu*, Editora Iluminuras Ltda.. São Paulo, p.197
- GOLDBERG, RoseLee. (2012). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente* (2ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro, p.299
- O'NEILL, Paul. (2007). *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. Em *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Ed. Michèle Sedgwick, and Judith Rugg. Intellect Bristol, UK / Chicago, USA. pp.13-26

Artigos | Publicações | Dissertações

- ANDRADE, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves.
- AGAMBEN, Giorgio. (2012). *Arqueologia da obra de arte*. Princípios - Revista de Filosofia, Vinícius Nicastro Honesko, Trans.) V. 20, n. 24. Natal. pp. 349-361.
- BURKE, Janine. (2007). *Sigmund Freud's Collection. An Archaeology of the Mind*. Monash University Museum of Art | MUMA, pp.1-52
- DORVILLIER, DD. (2012), *Diary of an Image*; (ed.) Danspace Project, Nova Iorque (2014). http://www.danspaceproject.org/wp-content/uploads/2015/10/DiaryofAnImage_excerpt.pdf [consultado a 30 de Agosto de 2017]
- FINDLEN, Paula. (1989). *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. Journal of the History of Collections (no. 1), pp.59-78
- FRAGA, Pietra. (2012) *Christian Boltanski. Dança Macabra*. Arte Capital em <http://www.artecapital.net/exposicao-368-christian-boltanski-danca-macabra> [consultado a 19 de Julho de 2017]
- FRASER, Andrea. (2008). *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Em: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. V. 1, n. 13. pp. 178-187
- GALHÓS, Cláudia. (2016). *Ao vivo no museu*. Jornal Expresso, p.34
- GRANDE, Cristina; Rocha, Pedro; Nicolau, Ricardo (2016). *O Museu como Performance*, Roteiro: *O Museu como Performance*., Fundação de Serralves, Porto
- GRANDE, Cristina; Nicolau, Ricardo; Rocha, Pedro. (2017). *Le musée comme performance*. Em *Danse et/au musée Repères*, cahier de danse. Vol. 38-39, nº. 1, pp. 13a-18a.
- HOUDROUGE, Jennifer. (2015). *The Institutionalization of Performance Art in the 21st century: Museums, Biennials and Galleries*, Sotheby's Institute of Art. pp. 1-22. https://www.academia.edu/24409091/The_Institutionalization_of_Performance_Art_in_the_21st_century_Museums_Biennials_and_Galleries [consultado a 28 de Outubro de 2016]
- LIMA, José; Pietro Santiago. (2011). *PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: resgatando vestígios históricos e culturais do município de Frei Miguelinho – PE*. Pernambuco. pp. 1-9
- MACEDO, Suianni Cordeiro. *Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores*. Cadernos de História, vol. IV, n.º 2, ano 2, pp. 52-69

MAGNO, Sara. (2011). *A Arte do Arquivo*. Em Tela Habitada <http://telahabitada.blogspot.pt/2011/02/arte-do-arquivo.html> [consultado a 15 Julho de 2017]

MALZACHER, Florian. *Curating Performing Arts*. Cause & Result, pp.1-10

MONTEIRO, Rita Xavier. (2011). *Tomar Corpo: para pensar a performance na cena artística contemporânea. O caso português*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, p. 150

OPREA, Corina. (2017). *Curating Performance – the Politics of the Ephemeral*. jornal.dance.lv, pp.1-5

SALAZAR, Daniela Andreia Viola Ferreira. (2013). *A Performance e o Espaço Museológico - Os Museus de Artes Performativas*. Dissertação de mestrado, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, p. 98

SCHÖNEICH, Fabian. (2015). *Curating Performance Art*. Goethe Institute, p.2

(2009) *Serralves 2009: A Coleção, Imagens. Uma Exposição em três partes e obras permanentes no Parque*, Fundação de Serralves, Porto

SIMIONI, Rafael. (2016). *Arquivo, história e memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault*. Lua Nova, São Paulo, p. 173-190

TERRAS, João. (2016). *Apoio à investigação curatorial e à programação do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Setembro de 2015 – Junho de 2016)*. Vol. I e II. Relatório de Estágio, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

VALE, Patrícia, (2014). *Pode o corpo habitar o museu? Performance em exposição*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

WALKER, Joana S. (2009). *The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta*. Tate's online jornal, p.1-18. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7280> [consultado a 8 de Agosto 2017]

XING, (2017), *Live Arts Week VI*, Bologna, p.95-107

Endereços consultados | WorldWideWeb

- <https://www.serralves.pt>
- <http://www.tate.org.uk/>
- <https://www.moma.org/>
- www.guggenheim.org
- <https://pt.wikipedia.org>
- <https://www.priberam.pt>

Mouseion [consultado a 15 de Julho de 2017]
<https://www.youtube.com/watch?v=fQ2vvRpGtzY>

Michel Foucault | Jacques Derrida [consultado a 15 de Julho de 2017]
<http://telahabitada.blogspot.pt/2011/02/arte-do-arquivo.html>
https://www.academia.edu/5473534/Archives_of_Michel_Foucault?auto=download
https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1836/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Daniela_Porto.pdf

Arqueologia:

Society for American Archaeology: <http://www.saa.org/Default.aspx?TabId=1346> [consultado a 15 de Julho de 2017]
<http://www.saa.org/ForthePublic/Resources/EducationalResources/ForEducators/ArchaeologyforEducators/UnderstandthePast/tabid/1345/Default.aspx> [consultado a 12 de Setembro de 2017]

Marcel Duchamp [consultado a 16 de Julho de 2017]
<https://www.centrepompidou.fr/>
<https://www.moma.org/>
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html
Smart Museum of Art - <https://vimeo.com/71893683>
<http://smartMuseum.uchicago.edu/blog/marcel-duchamp-boite-en-valise/>

Susan Hiller [consultado a 18 de Julho de 2017]

<http://www.susanhiller.org>

<http://www.lissongallery.com/exhibitions/susan-hiller>

<http://www.archivesandcreativepractice.com/susan-hiller/>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-Museum-t07438>

<http://openfileblog.blogspot.pt/2012/08/susan-hiller-from-freud-Museum.html>

Christian Boltanski [consultado a 19 de Julho de 2017]

<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0402/040211.pdf>

<https://www.moma.org/artists/649?=&page=1&direction>

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/christian-boltanski>

<http://dukemagazine.duke.edu/article/monument-canada>

<https://www.serralves.pt/pt/actividades/christian-boltanski-danca-macabra-guimaraes-2012/>

<http://www.artecapital.net/exposicao-368-christian-boltanski-danca-macabra>

Mark Dion [consultado a 20 de Julho de 2017]

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/introduction>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>

Yves Klein [consultado a 8 de Agosto de 2017]

<http://www.yvesklein.com>

http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/yves-klein>

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-yves-klein-anthropometries>

Ana Mendieta [consultado a 8 de Agosto de 2017]

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13356>

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta>

Angelina Nogueira [consultado a 8 de Agosto de 2017]

<http://cargocollective.com/angelinanogueira>

Circa 68 [consultado a 8 de Agosto de 2017]

<https://www.serralves.pt/pt/actividades/circa-68/>

Faria, Óscar. (1999). *Iluminações em Serralves*. Cultura- Ípsilon

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/iluminacoes-em-serralves-135164>

Deformações e Distorções Num Pulmão Vermelho Vivo [consultado a 28 de Agosto de 2017]

Faria, Óscar. (2003). *Gritos e deformações no Museu de Serralves*. Cultura- Ípsilon.

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/gritos-e-deformacoes-no-Museu-de-serralves-198472>

Improvisações/Colaborações. [consultado a 28 de Agosto de 2017]

<https://www.serralves.pt/pt/actividades/early-works-de-trisha-brown-pela-trisha-brown-dance-company/>

Trama [consultado a 29 de Agosto de 2017]

Andrade, Sérgio C. (2011). *O Trama é um projecto estruturante de Serralves*. Cultura- Ípsilon.

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/o-trama-e-um-projecto-estruturante-de-serralves-23178902>

Arquivar a Dança [consultado a 29 de Agosto de 2017]

Nadaís, Inês. (2015) *A cada um a sua dança: três bailarinos recapitulam a de Tino Sehgal em Serralves*. Cultura

Ípsilon. <https://www.publico.pt/2015/12/12/culturaipsilon/noticia/a-cada-um-a-sua-danca-tres-bailarinos-recapitulam-a-de-tino-sehgal-em-serralves-1717234>

<https://www.serralves.pt/pt/actividades/ciclo-arquivar-a-danca-untitled-2000-de-tino-sehgal/>

Collecting the Performative [consultado a 10 de Agosto de 2017]

<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>

<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/110756>

Tino Sehgal [consultado a 10 de Agosto de 2017]

Julin, Richard (2008). *Tino Sehgal*, Magazine III <https://www.magasin3.com/en/pressrelease/tino-sehgal/>

Manuel Alvess [consultado a 10 de Agosto de 2017]

(2017). *Artes incoerentes: O cabinet de Alvess*, Obras da Coleção de Serralves. Roteiro da Exposição na Galeria Centro de Arte de Ovar. Fundação de Serralves – Exposições Itinerantes.

https://www.serralves.pt/documentos/RoteirosExposicoes/alvess-itinerancias_ovar.pdf

Alex Cecchetti [consultado a 16 de Agosto de 2017]
<http://www.alexcecchetti.com/>

Anastasia AX [consultado a 16 de Agosto de 2017]
<http://anastasiaax.se/works/>
<http://www.bocabienal.org/anastasia-ax/>
<http://www.blackandwhiteartgallery.com/anastasia-ax/>
<http://www.melodish.com/index.php?action=search&ytq=Anastasia%20Ax%20and%20Lars%20Siltberg>

Quarto [consultado a 18 de Agosto de 2017]
<http://www.quartotheater.com/>

Gustavo Ciriaco [consultado a 20 de Agosto de 2017]
<http://gustavociria.co/trabalhos/gentileza-de-um-gigante/>

MCP 2016 [consultado a 15 de Dezembro de 2016]
<https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-Museu-come-performance-2016/>

Monument 0.1: Valda & Gus [consultado a 15 de Junho de 2017]
<https://www.serralves.pt/pt/actividades/monument-0-1-valda-gus/>

Edgar Pêra: Uma Retrospectiva [consultado a 15 de Junho de 2017]
Preto, António, (2016). *Edgar Pêra: Uma Retrospectiva*. <https://www.serralves.pt/pt/actividades/edgar-pera-uma-retrospectiva/>

Yvonne Rainer [consultado a 10 de Agosto de 2017]
Yvonne Rainer, (1965) *Trio A*. Perform Feminism Archived (2011), Wayback Machine.
https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer
Rainer, Yvonne (2006). *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.
https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer

SEF [consultado a 24 de Agosto de 2017]
<http://www.serralvesemfesta.com/pt/>

MCP 2017 [consultado a 2 de Setembro de 2017]
<https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-Museu-come-performance-2017/?menu=252>

Performance Day [consultado a 22 de Agosto de 2017]
<http://www.lafermedubuisson.com/performance-day-2017>

Archive Vivants:

Metaphoria II [consultado a 5 de Setembro de 2017]
<http://www.lab-bel.com/lab2016/wp-content/uploads/metaphoria-2.pdf>

Rescaldo e Ressonância! [consultado a 5 de Setembro de 2017]
https://issuu.com/rescaldoressonancia/docs/catalogo_final_high

Cuidados Intensivos [consultado a 5 de Setembro de 2017]
http://contentor.org/pt/galeria/55/?ref_page=1

Do It [consultado a 5 de Setembro de 2017]
<http://doingit.fba.up.pt/pt/>

APÊNDICE A (documental) - Vestígio pós-estágio: *Archives Vivants*, um caso prático de reflexão - vencedor do Concurso Artes e Talentos 2017, Fundação da Juventude, Palácio das Artes, Porto | Julho de 2017

Archives Vivants – o 2º projeto vencedor do concurso Artes e Talentos 2017 da Fundação da Juventude no Palácio das Artes (Porto) – visa refletir e questionar a prática da *Performance Art* e a sua ligação com o espaço museológico atual, sendo a proposta uma ponte entre a Performance e a Curadoria. Este cruzamento teve como ponto de partida a minha própria prática artística performativa, aliada à reflexão de estudo no âmbito do 2º ano de Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curatoriais na Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, servindo esta oportunidade para a concretização de um complemento prático de estudo a nível extracurricular, como foi o culminar das experiências obtidas e adquiridas pelo estágio no SAP.

O objetivo concreto de investigação como abordado ao longo deste documento incide-se no pensamento sobre o *Vestígio da Performance Art* deixado no espaço expositivo, e em tentar perceber se esse vestígio pode ou não ser preservado como parte integrante da ação inicial e visto como uma extensão mais direta da mesma, servindo e contribuindo igualmente para a fundamentação histórica da disciplina artística.

Neste seguimento, a proposta consistiu na realização de uma exposição composta por três momentos performativos, apresentados ao longo do tempo de exposição que decorreu de 5 de Julho a 2 de Agosto de 2017, em torno do processo de trabalho realizado para a performance *Borderline* (2015), performance estreada no Serralves em Festa em 2015.

Os três momentos destes *arquivos vivos* consistiram em transpor para o espaço museológico o processo de realização da performance já referida, de acordo com as minhas próprias metodologias, revelando até à data três fases: a *Pré-performance* (*O Arquivo/Ensaio*); a *Performance* (*Borderline*) e por fim a *Pós-performance* (*Vestígios*).¹⁹⁴

¹⁹⁴ Note-se que *Pré-performance* (*o Arquivo/ensaio*); a *Performance* (*Borderline*) e a *Pós-performance* (*Vestígios*) refletem em termos conceituais e estéticos os conteúdos mencionados no ponto 2 do Capítulo I: *Anamnese: Do Museu* (*Mouseion*) ao *Vestígio da Performance Art*, pp. 19-37.

Pretendia-se também que o espaço expositivo fosse ele mesmo *vivo*, sendo gradualmente reformulado através das performances que inseriam novos objetos e materiais ao longo do seu processo. Uma exposição em constante mutação e construção. Os três momentos foram apresentados em três datas ao longo do período de exibição: dia 5 de Julho (Inauguração), 12 de Julho e 25 de Julho, sendo que nos últimos dois momentos foram selecionados e convidados profissionais das artes performativas e da curadoria para apresentarem numa conversa informal propostas da sua autoria sugeridas por mim que estariam associadas às questões chave abordadas – arquivo, memória, passado, coleção, curadoria, performance, vestígio, preservação e conservação.

Dos convidados/as constaram:

Angelina Nogueira - *Monstruário - (e)feitos (a)pós e outras histórias*.

Daria Semco - *Vestígios da vida. Conservação de Arte Bruta*.

Joclécio Azevedo - *Cuidados Intensivos*

Silvia Guerra – *METAPHORIA II*

Inês Moreira - *Rescaldo e Ressonância!*

Luís Pinto Nunes - *DO IT*

Estas conversas foram impulsionadoras uma vez que serviram para gerar e partilhar novas reflexões sobre o meu caso de estudo, revelar os processos metodológicos utilizados pelos intervenientes perante questões como a efemeridade, como proporcionaram momentos elucidativos a vários níveis ao público presente.

Serão de seguida descritos os três momentos já mencionados, tendo como suporte de visualização um protótipo semelhante a um possível catálogo do projeto, inserido no Apêndice Iconográfico que será referido ao longo deste anexo.¹⁹⁵

A menção das conversas passa apenas por uma breve descrição dos conteúdos das propostas selecionadas, sendo referidas ligações externas para o seu visionamento.

Em *Pré-performance (Arquivos)*¹⁹⁶, foi apresentada uma sequência de ações em torno da questão do arquivo, através da transposição e revelação dos arquivos correspondente a *Borderline*. Estes arquivos oscilaram entre as memórias das ações, dos gestos e dos materiais realizados ao longo dos ensaios para a performance *Borderline*.

¹⁹⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp.83-180.

¹⁹⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), / Catálogo. Capítulo: *Archives Vivants #1: Pré-Performance – Arquivos*. pp. 88-122.

A primeira ação correspondeu à escrita de um mapa mental¹⁹⁷ que definia o conceito de *borderline* (síndrome» oscilação» impulso) e delineava o rumo da própria performance (percurso» estabilidade/instabilidade» início/fim); de seguida foram afixadas imagens de referências contemporâneas¹⁹⁸ como *Touch* (2002) de Janine Antoni, Philippe Petit e *Dentro de Mim* (1998) de Helena Almeida que influenciaram o processo corporal e material (o andar sobre uma corda (*wirewalking*) com o apoio de um elemento horizontal, que neste caso foi um ramo de árvore, e a realização de um percurso com materiais como carvão e gesso); após as ações conceptuais apresentadas a ação passou para o processo físico como o desenrolar de uma linha de cordel fixo no chão que seria pisado pé ante pé com apoio do ramo, permitindo encontrar o ponto de equilíbrio do corpo com o espaço/percurso¹⁹⁹; a preparação do carvão que necessitava de ser quebrado antes da sua inserção num saco de plástico, que juntamente a outro saco com gesso seria posteriormente amarrado no ramo para testar novas questões de peso (estas ações foram intercaladas com fotografias colocadas nas paredes sendo estas registos dessas ações passadas em 2015)²⁰⁰. No momento final foi-se moldando o espaço expositivo, preparando os materiais resultantes deste primeiro momento para a performance *Borderline* que iria decorrer na etapa seguinte.

Performance (Borderline)²⁰¹ foi realizada passado uma semana, e consistiu na concretização da performance em si, definindo-se como um momento de auge dos três momentos propostos. Tratou-se de um momento dedicado à performance *Borderline* (2015), o ponto de partida que deu origem a esta proposta.

Em *Borderline*, o corpo é testado e levado ao limite através dos elementos matéricos presentes – ramo de árvore com cerca de 2m, saco com carvão, saco com gesso – que se vão organizando e dispondo no espaço conduzidos pelo próprio corpo que cria lentamente um circuito no mesmo.

Os conceitos basearam-se inicialmente na síndrome de *Borderline*, um sintoma do foro psicológico, em que o Ser Humano se encontra num limbo, num limite em que os sentimentos e reações vão oscilando entre a estabilidade e instabilidade emocional e entre a consciência e inconsciência.

¹⁹⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 111-112.

¹⁹⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 113.

¹⁹⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 114-116.

²⁰⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 117-122.

²⁰¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), / Catálogo. Capítulo: *Archives Vivants #2: Performance – Borderline*. pp. 123-136.

Aliando os conceitos anteriores, a pesquisa foi focada para uma prática física que remetesse para os conceitos de limite, equilíbrio/desequilíbrio ou estabilidade/instabilidade, ciclo/circuito. Uma das práticas encontradas foi a famosa prática de *wire-walk* ou funambulismo, onde o corpo limita-se a andar numa corda suspensa e a encontrar um ponto de equilíbrio no percurso. Um dos mais célebres *wire-walkers* foi Philippe Petit, equilibrista francês que atravessou cordas suspensas entre arranha-céus com distâncias intimidantes. Através de algumas imagens do artista, observou-se o uso de estacas em posição horizontal seguras pelas mãos, de modo a que o corpo encontrasse mais facilmente o seu ponto de equilíbrio.

Com esta base de dados e com alguns ensaios tornou-se mais interessante abordar uma corda imaginária e criar uma delimitação de um espaço (linha) no espaço, e estudar o equilíbrio do corpo nesse mesmo espaço.²⁰² Deste modo, tendo os pés no solo, ao invés de tornar o corpo leve e solto que percorre a linha (imaginária), houve a necessidade de sobrecarregar o corpo com o peso dos objetos mencionados: o ramo de árvore e os sacos suspensos²⁰³.

Foi criado assim um momento de ações circulares sucessivas que iam desgastando um corpo, o estado físico e psicológico do performer, em que este vai moldando o seu espaço de intervenção visível através das matérias porosas (o carvão e o gesso que caem no chão), onde na fase final²⁰⁴ o corpo entra em contacto com as delimitações criadas, percorrendo esse ciclo vicioso, deixando marcas residuais no espaço.

A esta performance pode-se complementar o uso do desenho e da instalação que ficam visíveis no espaço.

- Conversas.²⁰⁵

Neste segundo momento foram convidadas Angelina Nogueira, artista plástica e performer, e Daria Semco, mestranda em Estudos Museológicos e Curadoriais.

Angelina Nogueira, apresentou a sua tese *Monstruário - (e)feitos (a)pós e outras histórias*, aliando conceitos de *arquivo*, *memória*, *performance* e *vestígio*.²⁰⁶

²⁰² Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 128.

²⁰³ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 129-133.

²⁰⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 134-136.

²⁰⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), / Catálogo. Subcapítulo: *Archives Vivants #2 – Conversas*. pp. 137-142.

²⁰⁶ A apresentação da Angelina Nogueira foi a mesma descrita no caso de estudo utilizado no ponto 2.2 do Capítulo I, p. 36. Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp.139.

Daria Semco, propôs fazer uma apresentação sobre *Vestígios da vida. Conservação de Arte Bruta*²⁰⁷, uma reflexão obtida através da sua experiência profissional no Núcleo de Arte da Oliva Creative Factory (S. João da Madeira) com a coleção Treger/Saint Silvestre incidindo-se no *arquivo, conservação e preservação*, confrontando a noção de *performance*. Através de uma apresentação sobre Arte Bruta e os processos de conservação relativos à sua experiência enquanto estagiária, Daria tentou fazer uma aproximação entre as condições de conservação da Arte Bruta e a *Performance Art*. Como a Arte Bruta é um movimento artístico que se baseia nas manifestações psicológicas do Ser Humano, sendo bastante pessoal e individualista, problematiza os pressupostos relativos à preservação e conservação, uma vez que pode limitar a sua execução pela falta de informação sobre os artistas, contextos e os seus propósitos conceptuais e instalativos. O conservador neste caso tem de tentar fazer um levantamento dessas informações, seja através de associações entre peças ou vestígios existentes do mesmo autor ou com informações recolhidas em outras instituições, para que possa manusear a obra de acordo com os seus princípios.

Com base nesta ideia entende-se que estas estratégias poderão ser aplicadas na performance, na medida em que ao tentar conservar ou preservar um vestígio desta disciplina, haverá necessidade em fazer um levantamento contextual sobre o seu processo e perceber com o artista os modos possíveis de apresentação para que não se usurpe o seu sentido inicial.

*Pós-performance (Vestígios)*²⁰⁸, o terceiro e último momento de *Archives Vivants*, foi dedicado ao *vestígio* abordando modos e ações de como preservar os vestígios da performance *Borderline* através de uma postura performativa meticulosa com base na área da arqueologia.

No espaço encontrava-se em exposição: um fato descartável branco ao lado de um molhe de etiquetas penduradas; um frasco de água; uma caixa de madeira e um expositor no chão de caixa acrílica que continha, um par de luvas brancas, um novelo de cordel, uma espátula, um pincel, uma pinça, uma caneta, três frascos de vidro e dois panos de limpeza.

²⁰⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 140-142.

²⁰⁸ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), / Catálogo. Capítulo: *Archives Vivants #3: Pós-Performance – (Vestígios)*, pp. 143-171.

Usando o fato descartável branco e as luvas começou-se por fazer uma quadrícula no espaço de intervenção com o apoio do cordel, numerando cada quadrícula (ex: A1, B1, etc)²⁰⁹; de seguida fez-se o levantamento dos vestígios materiais em três fases: a primeira foi guardar nos frascos alguns fragmentos dos materiais: carvão, gesso e a mistura dos dois em diferentes áreas²¹⁰; a segunda foi selecionar uma quadrícula que foi previamente fotografada e colocada na caixa de madeira, onde fez-se o levantamento dos materiais resultantes da quadrícula correspondente²¹¹; a terceira foi limpar com um pano e água uma quadrícula apenas com gesso e outra só com carvão²¹². Após estas primeiras intervenções distribuídas pelas quadrículas começou-se a etiquetar e a classificar cada um dos objetos recolhidos, assim como a etiquetar o ramo e sacos já gastos²¹³. Algo que optou-se previamente em fazer para este momento, foi colocar no chão, no local de atuação, três placas (uma de *mdf* e duas de *k-line* preto) antes concretização da performance *Borderline*, podendo nesta fase retirar o resultado ou o vestígio da impressão gestual do corpo em ação. Deste modo resultou um vestígio na área do carvão onde se denota uma rotatividade do material realizado anteriormente com o corpo e dois vestígios da área do gesso, onde ficaram impressas a queda deste material na superfície e as pegadas do pé que posteriormente o sobrepuseram.

O processo final foi retirar todos os vestígios devidamente etiquetados e classificados da área de intervenção e transporta-los para um outro espaço expositivo, a caixa forte (o cofre do Palácio)²¹⁴. Neste espaço encontrava-se numa estrutura metálica, os panos de limpeza, os frascos e as luvas arquivadas com a proteção da caixa acrílica; um pequeno plinto com a caixa de madeira e por fim no chão, as três placas com as impressões iluminadas por três lâmpadas dando maior ênfase a estes objetos²¹⁵.

Este momento serviu assim para expor alternativas de preservação de certos vestígios resultantes da *Performance Art* através do arquivo, servindo estes objetos como a extensão da ação passada e ganhando valor enquanto obra artística. Contudo denota-se aqui uma participação e aceitação destes processos e intervenções por ser eu mesma a artista em questão.

²⁰⁹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 147-152.

²¹⁰ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 153-154.

²¹¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 155-156.

²¹² Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 157.

²¹³ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 158-160.

²¹⁴ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 161-165.

²¹⁵ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), pp. 166-171.

- Conversas²¹⁶.

No segundo painel de conversas informais foram convidados/as Inês Moreira, Joclécio Azevedo, Luís Pinto Nunes e Sílvia Guerra, tendo sido proposto a cada orador apresentar projetos em que estiveram envolvidos, relacionados com o *arquivo, memória, efemeridade, performance, vestígio, e preservação*.

Joclécio Azevedo, coreógrafo, performer e artista apresentou o projeto que comissariou *Cuidados Intensivos*²¹⁷, um programa de ações e exposições em torno de vestígios de produções artísticas, realizado em 2013 no Centro de Memória em Vila do Conde. Neste projeto Joclécio Azevedo reuniu juntamente com outros artistas certos vestígios que ficam espalhados e guardados em casa, como partituras, documentos, objetos e materiais que se utilizam em performances. Uma das propostas expositivas foi realizar uma estrutura tipo arquivo ou depósito que armazenava em prateleiras esses mesmos objetos todos catalogados e identificados com o nome do artista servindo como expositor de revisitação de ações passadas.

Sílvia Guerra, curadora, crítica de arte e diretora artística na Lab'Bel - the Laboratoire Artistique du Groupe Bel (França), apresentou a exposição *METAPHORIA II*²¹⁸, que comissariou em 2013 num edifício abandonado em Atenas, Grécia com Michael Staab como co-curador e artista. A exposição nascida em 2011 é um diálogo inicial entre a curadora e o poeta português Rui Costa que articulando com a poesia, música e artes visuais propõem a artistas modos de pensar e usar a metáfora como um *medium*. Usando diferentes abordagens, trata-se de algo que trabalha também o efémero: a poesia enquanto palavra declamada e a metáfora a ela associada. Nesta exposição apresentam-se diferentes formas de materializar essa efemeridade.

Inês Moreira, arquiteta, curadora, investigadora de pós-doutoramento e docente abordou uma exposição que realizou nos espaços incendiados da Reitoria da Universidade do

²¹⁶ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), / Catálogo. Subcapítulo: *Archives Vivants #3 – Conversas*, pp. 172-177.

²¹⁷ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 174.

²¹⁸ Informação com base no catálogo da exposição *Metaphoria II* consultada em: <http://www.lab-bel.com/lab2016/wp-content/uploads/metaphoria-2.pdf> [consultado a 5 de Setembro de 2017] | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 175.

Porto: *Rescaldo e Ressonância!*²¹⁹, projeto sobre a performatividade do espaço e que marcou o seu percurso profissional e académico.

Neste projeto Inês Moreira quis trabalhar sobre as remanescências do espaço e do seu estado catastrófico pós-incêndio, uma vez que esse espaço ficou com vestígios plásticos e matéricos bastantes marcantes. A proposta foi feita a quatro artistas: André Cepeda que foi registando a degradação do espaço e o seu vazio, registando as matérias sobrantes e a proliferação de ações tidas para combater o incêndio; Paulo Mendes que trabalhou com a documentação de vídeo em torno do conceito de incêndio e de fogo ora através de imagens reais, de arquivos sobre o edifício ora em conjugação com apropriações do cinema sobre o mesmo tema; Jonathan Saldanha que trabalhou a ressonância sonora do espaço, fazendo repercutir memórias de sons inquietantes, e Inês Moreira que criou uma estrutura metálica de materiais resgatados do próprio espaço servindo de estrutura para a projeção de slides de Cepeda.

Luís Pinto Nunes, jovem curador e técnico superior do Serviço de Gestão de Espaços Expositivos e Museológicos da FBAUP, apresenta a exposição itinerante *DO IT*²²⁰ comissariada por Hans Ulrich Obrist, que esteve patente em 2017 no Pavilhão de Exposições da faculdade. Trata-se de uma exposição de instruções de artistas construída e desconstruída pela comunidade académica da FBAUP. Luís Nunes apresentou algumas das performances realizadas ao longo da exposição que deixaram claramente vestígios no espaço, que tal como as restantes obras no fim foram todas destruídas na festa final de encerramento. Estes exemplos serviram para revelar uma atitude ponderada por parte dos seus intervenientes perante o *vestígio da performance*.

Archives Vivants para além de reflexiva sobre a temática complementou-se com uma componente prática dedicada à produção, tendo paralelamente de gerir a concretização de diversas tarefas prévias. Uma vez que a primeira performance e a última eram inéditas e pela componente expositiva inerente a esta proposta, os materiais tiveram de ser previamente selecionados e adquiridos para permanecerem no espaço expositivo.

O processo de produção passou pela organização e seleção das performances e exposição realizando um pequeno estudo orçamental; passou pela recolha de materiais e

²¹⁹ Informação com base no catálogo da exposição: *Rescaldo e Ressonância!* https://issuu.com/rescaldoressonancia/docs/catalogo_final_high [consultado a 5 de Setembro de 2017] | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 176.

²²⁰ Para mais informações: <http://doingit.fba.up.pt/pt/> | Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), p. 177.

compra de objetos necessários às ações; pela troca de *e-mails* com a instituição para fins de planeamento de datas; troca de *e-mails* com os oradores para a escolha dos temas e de datas propícias convenientes para todas as partes; pela realização dos conteúdos programativos (textos, programação de datas, disposição espacial, recolha e reformulação de biografias); compilação dos conteúdos para os diferentes materiais de comunicação: cartaz, postal, *banners*, folha de sala, criação de evento nas redes sociais e webmails²²¹; como a concretização estética e formal de todos esses suportes, tendo criado eu mesma, todos os materiais com base em arquivo fotográfico da performance *Borderline* e criado uma linha visual identificável a esta proposta; montagem e transporte dos objetos para o Palácio das Artes; planeamento e organização das apresentações para as conversas e posteriormente a devida desmontagem.

Archives Vivants tornou-se o culminar de uma reflexão iniciada neste documento e na aplicação prática das aprendizagens obtidas ao longo do ano de estágio.

Através da sua execução concreta, permitiu a exposição física de conteúdos que seriam meramente teóricos, sendo alvo de questionamento e de procura de respostas surgidas ao longo do seu processo, como por exemplo o pensar antecipadamente na execução de uma exposição que é progressivamente construída à medida de um tempo que lhe é futuro; na procura e entendimento de estratégias abordadas relativas à preservação e conservação de uma ação que é efémera.

As bases de pesquisa do Capítulo I e do Capítulo II foram igualmente importantes para a concretização de toda a proposta, pois serviram para enquadrar melhor os aspetos expositivos e as estratégias utilizadas para as performances do primeiro e último momento de *Archives Vivants*.

²²¹ Ver Apêndice B (iconográfico, Vol. II), Material de Divulgação de *Archives Vivants* (2017), pp. 181-192.